2.,

Die

historischen Quellen und Verhandlungen

über die

Holbein'sche Madonna

Monographisch zusammengestellt

und discutirt

von

G. Th. Fechner.

mit empfehlenden schriftlichen Worten
von Galerie-Direct. Prof. Julius Hübner.

Separat-Abdruck aus dem Archiv für die zeichnenden Künste.
XII. Jahrgang 1866.

d. 25/9 1897 antiquar. erhalt. Exemplar zweites
Exempl. dessen Katalog # 35. Lit. d # 235. M. 1,50.
Das empfehlende Vorwort von eigenhändig schriftlichen
Bemerkungen und Correcturen Fechners, Textes

Leipzig.

Rudolph Weigel.

1866.

Preis 1, 50.

Die

historischen Quellen und Verhandlungen

über die

Holbein'sche Madonna.

Monographisch zusammengestellt

und discutirt

von

G. Th. Fechner.

Separat-Abdruck aus dem Archiv für die zeichnenden Künste.
XII. Jahrgang 1866.

P. I, 50.

Leipzig,

Rudolph Weigel.

1866.

Leipzig. Hirt & Hermann.

Die historischen Quellen und Verhandlungen über die Holbein'sche Madonna.

Monographisch zusammengestellt und discutirt von

G. Th. Fechner.

Nachdem ich früherhin in diesem Archiv [XII. 58.] die älteste Originalnachricht über das Holbein'sche Madonnenbild, welche im Fesch'schen Mscpt. enthalten ist, wörtlich mitgetheilt und discutirt habe*), dehne ich dies hiemit auf die späteren Quellen aus, damit man die Unterlagen zur Geschichte des Bildes möglichst vollständig zu bequemer Durchsicht und Vergleichung beisammen habe. Sie einmal wörtlich im Zusammenhange vorzulegen, kann in der That nicht überflüssig erscheinen, nachdem die an sich dunkle Geschichte des Bildes noch überdies durch Ungenauigkeiten in Benutzung der Originalquellen mehrfach entstellt worden ist, und Vermuthungen, die keine Begründung in denselben finden, aus einer secundären Quelle in die andere als thatsächliche Angaben übergegangen sind. Hievon ist selbst das, in Zukunft vorzugsweise zu consultirende, Woltmann'sche Werk, welches bezüglich unserer Kenntniss von Holbein eine neue Epoche nach dem Hegner'schen bezeichnet, wie die frühern historischen Darstellungen von Hegner, Fiorillo, Hübner und Schäfer nicht frei; was nöthig machen wird, die Mittheilung der Originalquellen mit einer Kritik der secundären zu verbinden. Man darf jedoch hierin keine anmassliche Ueberhebung des Verfassers über die genannten Kunstforscher suchen; es ist natürlich, dass in umfassenden Werken, wie die ihrigen es sind, welche sich über eine grosse Anzahl von Kunstwerken zu verbreiten haben, die Untersuchung jedes einzelnen nicht bis in solche Particularitäten getrieben werden kann, als in einer, aus besonderer Vorliebe unternommenen und durch Gestattung eines grösseren Raumes zur Ausbreitung begünstigten, Specialuntersuchung eines einzelnen solchen Werkes; ich gründe nur

*) Der Aufsatz darüber ist mit einem andern Aufsatze (über die Handzeichnung no. 65 des Baseler Museum) zusammen besonders abgedruckt unter dem Titel erschienen: „Zur Deutungsfrage und Geschichte der Holbein'schen Madonna. Lpz. Rud. Weigel 1846, worauf folgends unter der Bezeichnung z. D. mit verwiesen werden wird

auf diese Stellung, die ich zu dem hier zu behandelnden Kunstwerke einnehme, die Berechtigung, ohne selbst Kunstforscher vom Fache zu sein, von solchen, die es sind, unbeschadet ihres grösseren und höheren Verdienstes, in Punkten ganz specieller Untersuchung mitunter abzuweichen.

Ausdrücklich sei bemerkt, dass es sich hier nicht sowohl um eine leicht lesbare vollständige Geschichte des Bildes, die sich zur Zeit nicht geben lässt, als nur um eine möglichst vollständige, leicht benutzbare und treue vergleichende Darbietung des Materials dazu handeln soll, theils um Andern eine immer neue Mühe in dieser Hinsicht zu ersparen, theils durch das, was sich geben lässt, die Lücken des Gegebenen um so fühlbarer zu machen und zu weiterer Forschung dadurch anzuregen. Doch soll den Schluss dieser Zusammenstellung ein Resumé bilden, woran sich die halten mögen, in deren Interesse es nicht liegt, der Weitschichtigkeit eines, wesentlich nur für das Studium bestimmten, Materials selbst zu folgen.

Mit Wiedergabe der eigentlichen Quellen für die Geschichte unsers Bildes werde ich eine Zusammenstellung der Verhandlungen verbinden, welche über die Entstehungszeit, den ersten Besitzstand und die ursprüngliche Aufstellungsweise, die Originalität und das Prioritätsverhältniss des Bildes in seinen zwei Exemplaren geführt sind; über was Alles keine directen historischen Quellen, sondern nur indirecte Anhaltspunkte in Betrachtung des Bildes selbst, seiner örtlichen und zeitlichen Verhältnisse, der Verhältnisse seines Urhebers und der zu den Bildern in Beziehung stehenden Porträts und Skizzen vorliegen; auch werde ich letztern, da sie zur Geschichte des Bildes in besonders nahem Bezuge stehen, einen eigenen Abschnitt widmen, endlich einen Abschnitt über die sehr schwankende Rechtschreibung der in dieser Geschichte vorkommenden Namen geben, wodurch die hier einzuhaltende Rechtschreibung motivirt wird.

In gewisser Weise könnte man zur Geschichte des Bildes auch die Geschichte seiner ästhetischen Auffassung und seiner Deutungen rechnen. Da dies inzwischen doch nur in entferntem Grade der Fall ist, und da sich durch ein Miteingehen darauf diese Arbeit zu einer Monographie des ganzen Bildes zu erweitern drohen würde, die ich erst künftig zu geben beabsichtige, so will ich dieser hier nicht damit vorgreifen, und erwähne nur noch als besondern Motivs zur vorliegenden Zusammenstellung, dass sich mir bei Abfassung der Hauptarbeit theils das Bedürfniss einer solchen Vorarbeit selbst so fühlbar gemacht hat, um ein gleiches Bedürfniss bei Andern, die sich mit eingehenderen Forschungen über das Bild beschäftigen wollen, vor-

aussetzen zu können, theils dass ich die Monographie des ganzen Bildes zum Vortheil einer leichtern Haltung derselben nicht mit dem ganzen Material belasten wollte, welches der Geschichte des Bildes unterzulegen ist und doch in einer Monographie desselben gesucht werden könnte, wonach die folgende Arbeit als eine Ergänzung derselben gelten kann.

Wir haben zwar schon eine frühere, das Historische mit einschliessende, monographisch gehaltene Arbeit über unser Bild, nämlich von Schäfer in seiner Abhandlung über das Bild zu Anfange des dritten Theiles seines grossen Werkes über die Dresdener Gemäldegallerie. Diese Arbeit ist unbillig geschmäht worden; meinerseits gestehe ich, dass ich den Hinweisen dieser fleissigen Sammlung alles dessen, was seiner Zeit über das Bild vorlag, viel zu danken habe, sie für sehr verdienstlich halte, und bei Allem, was sich daran mäkeln lässt, durch keine neuere Darstellung als vorsichtig zu gebrauchenden Anhalt für das Studium ersetzt finde. Doch wird man andererseits finden, dass sich seitdem so viel Anlass zur Erweiterung und selbst zu zahlreichen kleinen Berichtigungen derselben dargeboten hat, um diese Arbeit nach der seinigen nicht für entbehrlich zu halten.

Zu bedauern ist nun freilich, dass mit Beseitigung aller Unstiftigkeiten und Zusammennahme aller Unterlagen im Ganzen so wenig für die positive Aufklärung der Geschichte unseres Bildes zu gewinnen ist; sie bleibt nach Allem ein anfangsloses, lückenhaftes, mit Unsicherheiten durchsetztes Wesen. Doch darf dies nicht hindern, wenigstens das Mögliche zur Aufhellung und Vervollständigung derselben zu leisten. Sollte man aber überhaupt hier zu viel Raum und Aufmerksamkeit für die Geschichte dieses einen Bildes in Anspruch genommen finden, so möge man sich erinnern, dass es sich hiebei um eins der wichtigsten Denkmale deutscher Kunst, hiemit wichtigsten Objecte deutscher Kunstgeschichte, handelt, ein Werk, was selten genannt wird, ohne es von deutscher Seite der Sixtina auf italienischer gegenüberzustellen, ja was von Woltmann im einen seiner Exemplare „als das Schönste" erklärt wird, „was wir von deutscher Malerei überhaupt besitzen."*) An Hauptpunkten der Geschichte aber gilt es, wie an Hauptpunkten einer Gegend, zu verweilen, um einen möglichst sichern Standpunkt zu gewinnen, indess man das Uebrige rascher durchlaufen kann.

Ungeachtet ich keinen Fleiss gespart habe, mündliche und schriftliche Erkundigungen zur Ergänzung dessen, was bisher

*) Hans Holbein I. 321.

historisch über das Bild vorlag, einzuziehen, finde ich doch bei schliesslicher Zusammenstellung der Notizen darüber, dass einige ihres Orts anzuzeigende Kleinigkeiten in dieser Hinsicht versäumt worden sind, wegen deren ich es inzwischen nicht räthlich halte, die Veröffentlichung dieser Arbeit ins Unbestimmte zu verschieben, deren zum Theil nur mit Umständlichkeit zu bewirkende Nachholung aber einem spätern kleinen Nachtrag zu dieser Arbeit Raum geben könnte; auch werde ich Alles mit Dank dazu annehmen und verwerthen, was etwa als Berichtigung dieser Arbeit oder Zusatz dazu mir von anderer Seite dargeboten werden sollte.

Da zwei Original-Exemplare unseres Bildes, das eine als Dresdener, das andere als Darmstädter Exemplar bekannt, vorliegen, so gälte es, theils ihren ursprünglichen Bezug historisch festzustellen, theils ihre Geschichte besonders zu verfolgen, und die Nachrichten darüber demgemäss zu sondern. Inzwischen kann dies mit Sicherheit nur bis zu gewissen Gränzen geschehen. Sicher sind auf das Darmstädter Exemplar zu beziehen nur die Data seines letzten Ankaufes Seitens des Vaters der jetzigen Besitzerin (um 1822) und seines jetzigen Besitzstandes; die rückliegende Geschichte desselben liegt ganz in Dunkelheit begraben. Hingegen lässt sich die Geschichte des Dresdener Exemplars mit Sicherheit bis zum Jahr 1690 zurückverfolgen, wo es von Amsterdam nach Venedig überging, um von da später nach Dresden zu gelangen. Die älteren, dem Ursprunge des Bildes näheren Nachrichten, namentlich von Fesch und Sandrart, aber sind zwar bisher auch ohne Weiteres auf das Dresdener Exemplar bezogen worden, und man kann es in der That für überwiegend wahrscheinlich halten, dass dies in der Hauptsache richtig ist, was Grund sein wird, sie im Zusammenhange mit den für dieses Exemplar geltenden Angaben anzuführen; nur sicher ist es nicht, da eine in den bisherigen historischen Darstellungen freilich nicht sichtbare Lücke von ungefähr einem halben Jahrhundert zwischen jenen älteren und diesen neueren Nachrichten besteht, welche einigen Zweifel übrig lässt, ob sie sich in Bezug auf dasselbe Bild verknüpfen. Auch haben sich vielleicht nach schon früher [Arch. XII. 65 z. D. 38] gemachter Bemerkung in der frühesten Geschichte die Angaben bezüglich beider einigermassen vermischt.

Als primäre oder Originalquellen über unser Bild, d. h. in welchen sich Angaben finden, die nicht aus früheren geschöpft noch durch Ungenauigkeit hineingekommen sind, kommen bezüglich des Darmstädters Exemplars ausser der ersten Notiz durch Hirt (1830) nur die für die jetzige Besitzerin bestimmten brief-

lichen Notizen von Waagen (1853), welche v. Zahn benutzt hat, mit des letztern eigenen Notizen in erheblichen Betracht; bezüglich des Dresdener die wahrscheinlich darauf zu beziehenden von Fesch (1628—1667), und Sandrart (1675), und die sicher darauf bezüglichen von Algarotti (um 1743). Doch finden sich hinsichtlich des letzteren Exemplars auch einzelne historische Originalnotizen bei Wright (1723), Walpole (1762), in dem sog. Abrégé (1782), bei Ochs (1796), Hübner (1856) und Schäfer (1860).

Von secundären Quellen machen das Abrégé (1782), Fiorillo (1817), Hegner (1823), Hübner (1856, 1862), Schäfer (1860) und Woltmann (1866) Anspruch, die ganze Geschichte des Bildes zu geben, fussen aber zum Theil selbst mehr auf einander, als auf directer Einsicht der Originaldata, wogegen Patin und Algarotti, Letzterer unter Zufügung eigener Angaben, durch wörtliche Wiedergabe von Originalangaben solche selbst vielfach vertreten haben.

Da in mehreren secundären Quellen auch Originalnotizen vorkommen, und sich Originalquellen und secundäre Quellen demgemäss nicht rein scheiden lassen, schiebe ich die letzten, so weit auf sie Rücksicht zu nehmen, zwischen die ersten nach ihrer Zeitfolge ein, mich behufs ihrer Unterscheidung in der Hauptsache auf die vorige Uebersicht beziehend. Die Originalangaben gebe ich überall wörtlich wieder, wie sie vorliegen, was mit den handschriftlichen Angaben von Fesch, von Algarotti und von Waagen hier zum erstenmale geschehen ist, nachdem jedoch schon eine frühere Benutzung derselben resp. durch Hegner, Hübner und v. Zahn stattgefunden. Von secundären Quellen gebe ich wörtlich — als Unterlage für die Kritik — nur die, welche vorzugsweise oft die Originalquellen vertreten haben, und theile von den übrigen, so weit sie noch in Betracht kommen, nur mit, woher sie geschöpft, was sie etwa zugefügt haben, und was in ihnen zu berichtigen ist. In so weit der Zusammenhang, in dem die Originalangaben auftreten, etwas zur Erläuterung derselben beitragen kann oder ein besonderes Interesse der Betrachtung des Bildes sich daran knüpft, habe ich geglaubt, etwas davon mit aufnehmen zu müssen, auch wenn es die Geschichte des Bildes nicht direct angeht, was man, denk' ich, billigen wird. Giebt man doch auch in Mineraliensammlungen das werthvolle Gestein gern mit etwas von seinem Muttergestein. Solchergestalt wird sich so zu sagen eine Geschichte der Geschichte des Bildes von selbst ergeben, als ein der Beachtung vielleicht nicht ganz unwerthes, weil an einem Hauptwerk genau durchgeführtes Beispiel, wie sich Geschichten von Kunst-

werken, namentlich die einiges Dunkel einschliessen, wohl überhaupt zu bilden pflegen.

Zu Pagina-Verweisungen in runden Klammern bei einem Autornamen gehört da, wo kein Schrifttitel besonders beigefügt ist, als Ergänzung der unter der Namensüberschrift des betreffenden Autors angeführte Titel, indess Pagina-Verweisungen in eckigen Klammern sich auf frühere eigene Angaben in diesem Archiv oder in dem Abdruck daraus beziehen. Auch sind von den Autoren selbst herrührende Einschaltungen in wörtliche Mittheilungen mit runden, von mir herrührende mit eckigen Klammern bezeichnet.

II. Auf das Darmstädter Exemplar bezügliche Nachrichten.

Das historische Urverhältniss des Darmstädter zum Dresdener Exemplar lässt sich nur indirect und vermuthungsweise nach einer Vergleichung beider Bilder selbst hinsichtlich ihrer Malweise und ihres Inhaltes und nach Notizen über den Maler und die Zeitverhältnisse beurtheilen, worüber die Verhandlungen unter den Abschnitten V. VI und VII mitgetheilt werden sollen. Hier haben wir es nur mit den sparsam vorliegenden directen historischen Angaben über das Bild von Hirt, Waagen und v. Zahn zu thun, welche nicht über den Besitzstand und Verkauf des Bildes Seitens des Pariser Kunsthändlers Delahaute nach Berlin um 1822 hinausgehen.

Die Angaben über dieses Exemplar den Angaben über das Dresdener voranzustellen, veranlasst mich ausser dem innern Grunde, dass das Darmstädter als das früher gemalte anzusehen, insbesondere der äussere, dass ich dem hier unter No. 4 in Zeichnung beizugebenden Doppelwappen, welches am Rahmen des Bildes angebracht ist, vorweg eine besondere Aufmerksamkeit zugewandt wünschte, da es einen früheren Besitzstand des Bildes bedeuten, und dessen Kenntniss einen Anhalt zur weiteren Rückverfolgung der Geschichte des Bildes gewähren könnte. Wem eine aufklärende Notiz darüber zu Gebote steht, möge sie nicht vorenthalten. Dazu erwähne ich, um Andern eine Wiederholung zu ersparen, folgenden leider vergeblichen Schrittes, den ich in demselben Interesse gethan.

Durch den Pariser Agenten eines hiesigen Handlungshauses liess ich Erkundigung einziehen, ob die Kunsthandlung Delahaute in Paris noch existire und ob über ihren vorlängst geschehenen Erwerb des Bildes etwas von ihr zu erfahren sei; erhielt aber unter dem 11. Decbr. 1865 die Nachricht, dass „Herr Delahaute, wahrscheinlich die einzige Person, die mög-

licherweise einige Auskunft geben könne, schon seit 4 Wochen bettlägerig sei," und bei später wiederholter Anfrage die weitere Nachricht vom 6. April 1866 „dass er vor 6 bis 8 Wochen gestorben sei," sonst aber niemand da sei, von welchem sich Angaben über das Bild erlangen liessen.*)

Nirgends finde ich eine Notiz und habe selbst versäumt mich zu vergewissern, in welchem Jahr das Bild von Berlin nach Darmstadt übergegangen ist, worüber unstreitig Prof. Felsing in Darmstadt Auskunft geben kann. Doch schliesse ich aus folgenden Datis, dass die Uebersiedelung zwischen 1845 und 1853 geschah. Kugler in seinem Kunstblatte 1845 gedenkt desselben noch als Berliner Exemplar, wogegen sich in Kuglers kleinen Schriften von 1853 der Nachtrag findet: „Das oben besprochene, seither in Berlin befindliche, Exemplar des Holbein'schen Gemäldes befindet sich jetzt in Darmstadt" u. s. w.

Hienach zu den Angaben von Hirt, Waagen, v. Zahn und zu der Specialbetrachtung des Wappens.

1) Aloys Ludwig Hirt (1830).

Hirt's Angaben über das Darmstädter Bild, ohne an sich historisch wichtig zu sein, verdienen Anführung, weil durch sie das Darmstädter Bild zuerst dem Kunstpublikum bekannt wurde.

In seiner Schrift: „Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag, Berlin 1830," erwähnt er in einer Anmerkung S. 16 bei Gelegenheit der Betrachtung des Dresdener Exemplars zugleich des Darmstädter, damals noch Berliner, mit folgenden Worten: „Das ganz ähnliche Bild ist vor wenigen Jahren aus Frankreich nach Berlin zum Verkauf gebracht worden, wo Se. königl. Hoh. der Prinz Wilhelm, der Bruder des Königs, es erstand. Beide Gemälde sind so vortrefflich, dass es schwer sein möchte, einem vor dem andern den Vorzug zu geben, und also eines für die Copie des andern zu halten. Nur an eine Replik von demselben Meister lässt sich denken; welches beider Gemälde aber die Replik sei, möchte auch für den Erfahrensten eine schwere Aufgabe sein. Das Einzige, was wir zu bemerken glauben, ist, dass das Gemälde zu Berlin freier und in einigen Köpfen, besonders der Weibergruppe, kräftiger behandelt sei, als das zu Dresden. Dies haben wir auch bei unsrer diesjährigen Beschauung wieder zu bemerken geglaubt. Indessen steht das Dresdener Gemälde auch

*) Sollte sich nicht vielleicht noch durch Erkundigungen bei der Spontinischen Familie eine nützliche Notiz erhalten lassen? F.

dadurch im Nachtheil, dass es trübe geworden ist und sehr einer Reinigung und eines neuen Firnisses bedurfte."*)

2) G. F. Waagen (1853).

Da ich von Herrn Dr. v. Zahn in Erfahrung gebracht hatte, dass die, von ihm früher in diesem Archiv mitgetheilten, historischen Angaben über unser Bild hauptsächlich aus einer Notiz des Herrn Galleriedirectors Waagen geschöpft seien, welche durch Prof. Felsing in Darmstadt für die jetzige Besitzerin, I. k. H. die Prinzessin Carl von Hessen und bei Rhein, vermittelt worden, wandte ich mich im Interesse einer wörtlichen Wiedergabe an Herrn Prof. Felsing mit der Bitte, durch seine Verwendung eine Abschrift dieser brieflich an ihn gerichteten, aber im Besitz I. k. H. befindlichen Notiz für mich zu erlangen, welcher Bitte freundlichst von ihm entsprochen worden ist (18. Septbr. 1866). Hiefür meinen öffentlichen Dank! Die Notiz (vom 6. Juli 1853) lautet wörtlich wie folgt:

„Die Nachricht bei Nagler über dieses Bild**) kann ich nur in sofern näher bestätigen, dass das Gemälde in Darmstadt, wahrscheinlich vom [im?] Jahr 1822, von Herrn Delahante, einem der ersten und einsichtigsten französischen Kunsthändler unserer Zeit, und Schwager des Componisten Spontini, von Paris zum Verkaufe hieher [nach Berlin] geschickt, und von S. k. H. dem verewigten Prinzen Wilhelm von Preussen für 2500 Rthlr. angekauft und seiner Gemahlin zu einem ihrer Geburtstage verehrt worden ist. Da der Besitztitel vieler Bilder in den Händen französischer Kunsthändler, welche häufig die privatim geraubten Bilder von Offizieren für wenig Geld ankauften, nicht der beste war, so bin ich überzeugt, dass selbst, wenn Delahante noch lebte, sich nichts Näheres über die Herkunft des Bildes würde haben vermitteln lassen.

Uebrigens habe ich mich ungemein gefreut das Urtheil, welches ich mir über das Verhältniss dieses Bildes zu dem in Dresden gebildet hatte, in allen Stücken von einem so trefflichen Künstler, wie Sie, getheilt zu sehen. Und ich habe das meinige vornehmlich darauf begründet, dass ich unmittelbar nach einer Rückkunft von Dresden das damals in dem Wohnzimmer der Frau Prinzessin befindliche Bild einer genauen Prüfung unterworfen habe.

*) Dieser Nachtheil ist durch die im J. 1840 erfolgte Restauration gehoben. F.

**) Hiermit kann wohl nur die kurze, blos auf Hirt fussende, Angabe in Nagler's Künstlerlex. T. VI. 1838. S. 244 gemeint sein. F.

Es ist in der Behandlung für Holbein noch charakteristischer in dem breiteren und markigeren Vortrage, und sicher das erste der beiden, was ursprünglich sich gewiss in einer Kirche zu Basel befunden hat."

Hienach folgen noch einige Notizen nach Fiorillo und Hégner zum Beweise, dass das Dresdener Exemplar sich hingegen im Besitze der Familie befunden habe.

3) Dr. Albert v. Zahn (1865).

Herrn Dr. v. Zahn verdanken wir durch seine sehr gründliche, an Ort und Stelle ausgeführte, Untersuchung des Darmstädter Exemplares und Vergleichung desselben mit dem Dresdener Exemplare nicht nur entscheidende Anhaltspunkte für die Beurtheilung des historischen Urverhältnisses beider Exemplare, worauf unter VII. wird einzugehen sein, sondern auch die erste Umrisszeichnung des Darmstädter Exemplares. Seine Abhandlung über das Bild in diesem Archive (XI. S. 42. 1865) ist auch unter dem Titel „Das Darmstädter Exemplar der Holbein'schen Madonna, Leipzig, Rudolph Weigel, 1865" besonders abgedruckt erschienen. Die historischen Notizen daraus glaube ich der leichteren Zusammenstellung wegen hier reproduciren zu müssen. Sie lauten:

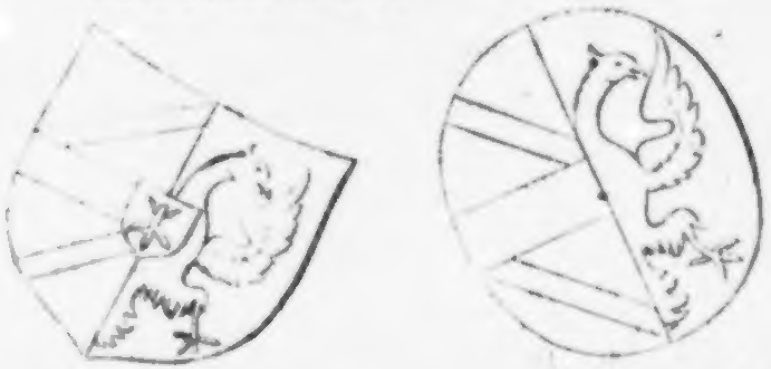
„Das Bild befindet sich gegenwärtig im Besitz I. k. H. der Frau Prinzessin Carl von Hessen und bei Rhein (geb. Prinzessin Elisabeth von Preussen) zu Darmstadt und ist im Palais S. k. H. des Prinzen Carl aufgestellt. Der Vater I. K. der Frau Prinzessin Carl, Prinz Wilhelm von Preussen, erkaufte es als Geburtstagsgeschenk für seine Gemahlin um das Jahr 1822 in Berlin von dem Pariser Kunsthändler Delahante, einem Schwager Spontini's, für 2500 Thaler — oder, wie eine andere Notiz lautet, für 2800 Thaler von Spontini direct.*) Auf der Rückseite des Bildes befindet sich ein Zettel mit der von einer Hand aus dem Anfang dieses Jahrhunderts geschriebenen Notiz: „„No. 82. Holy Family Portraits. A D"" (verschlungen). Der aus dem vorigen Jahrhundert herrührende Goldrahmen trägt ein Allianzwappen, über dessen Bedeutung keine sichere Auskunft zu erlangen war."

In einer Anmerkung giebt Herr v. Zahn eine Beschreibung dieses Wappens und eine Bestimmung der Familie, der es zugehören soll, Seitens eines Heraldikers, welche sich jedoch später

*) Da sich Dr. v. Zahn gegenwärtig in Rom befindet, vermag ich nicht zu sagen, woher er diese Notiz, welche über Waagen's Angaben hinausgeht, geschöpft hat.

als unzulässig erwiesen hat. Hierüber Näheres bei der folgenden Specialbetrachtung des Wappens.

4) Ueber das Doppelwappen am Rahmen der Holbein'schen Madonna in Darmstadt.



Das Obige ist eine Zeichnung des Wappens, die ich Herrn v. Zahn verdanke. Sie ist nach einer an Ort und Stelle aufgenommenen Zeichnung copirt. Das Wappen selbst befindet sich, nur noch von einem leeren Schildchen und einer Schnörkelzierrath überlagert, am Gipfelpunkt des Halbkreises, welcher den Rahmen oben abschliesst, wie es scheint, als solidarischer Theil desselben, und seine Particularitäten sind auch selbst in der kleinsten der drei Photographien des Bildes von verschiedener Dimension, die ich der Güte des Herrn Prof. Felsing verdanke, mit Hülfe einer Lupe ganz gut zu erkennen. Sei es nun, dass das Geschlecht, welchem das Wappen zugehört, sich ausfindig machen liesse, oder dass ein gleiches Wappen am Rahmen irgend eines andern, aus einer bekannten Sammlung stammenden, Bildes aufgefunden würde, so liesse sich möglicherweise hierin ein Anknüpfungspunkt für einen weiteren Rückverfolg des Besitzthums, hiermit der Geschichte des Bildes finden, daher das Gewicht, was ich auf die Betrachtung dieses Wappens lege.

Die heraldische Beschreibung und Bestimmung des Wappens, welche Dr. v. Zahn in einer Anmerkung [Arch. XI. S. 43. Abdr. S. 3] nach einem Dictat des Heraldikers Prof. Dr. Kneschke giebt, lautet so; wobei in Rücksicht zu ziehen, dass nach heraldischem Gebrauche, entgegen der bei Bildern gewöhnlicheren Bezeichnung, rechts heisst, was der linken Hand des Beschauers gegenübersteht, links umgekehrt, indem der Standpunkt im Wappen selbst gedacht wird:

„Rechts herzförmiger Schild mit Mittelschild; im Mittelschild ein Lindenstock verhauen mit zwei Blättern oben und

drei Wurzeln unten; Schild der Länge nach getheilt, rechts*) durch einen Querbalken getheilt, über und unter demselben ein schrägrechter Balken, links ein an die Theilungslinie angeschlossener halber Adler; rechts**) ovaler Schild mit derselben Zeichnung ohne den Mittelschild. Farben sind nicht angedeutet. — Herrn Prof. Kneschke in Leipzig verdanke ich die Mittheilung, dass das Wappen im Mittelschild des rechten Schildes den edeln Herrn von Warberge, sesshaft im fürstl. Wolfenbüttel'schen Amte gleiches Namens, angehört, während über den eine Standeserhöhung andeutenden grössern Schild, den gleichmässig das Wappen der Frau zeigt, nichts Verlässliches zu erfahren war."

Nachmalige eigene Besprechungen, die ich mit Herrn Prof. Kneschke gepflogen, und Nachsuchen in den genealogischen Quellen, auf die ich von ihm hingewiesen worden, haben zu einigen Modificationen voriger Bestimmungen geführt. Zuvörderst erklärt Prof. Kneschke, das Verhältniss beider Wappen lasse nicht nur die schon berührte Erklärung zu, dass der Mann eine Frau aus gleichem Geschlechte geheirathet habe, und das ovale, heraldisch linke Wappen der Frau das ursprüngliche des Geschlechts sei, zu welchem aber das Mittelschild mit dem Lindenbaum durch eine Standeserhöhung des Mannes hinzugekommen, sondern es sei auch möglich, dass das Mittelschild durch eine Adoption des Mannes aus einem andern Geschlechte, dessen Besitzungen und Wappen er ererbt, in sein vorheriges, mit der Frau gemeinsames Wappen gekommen. Ferner hält Prof. Kneschke die Ansicht, dass es das Geschlecht der Warberge sei, welchem das Wappen des Mittelschildes angehöre, jetzt selbst nicht mehr aufrecht, nachdem sich in einer genealogischen Abhandlung von Lenz über dies Geschlecht, welche in den hannöverschen gelehrten Anzeigen 1751. No. 37. 38 enthalten ist, nicht nur nichts findet, was auf ein Verhältniss zu einem andern Geschlecht, wie oben, hinweist, sondern auch der letzte männliche Spross des Geschlechts 1654 gestorben ist, während der (nach der Photographie ganz mit Schnörkelwindungen bedeckte) Rahmen des Bildes nach obiger Schätzung Herrn v. Zahn's ins vorige Jahrhundert gehört, wenn auch (nach mündlichem Zugeständniss) allenfalls bis zu 200 Jahren hinaufreichen könnte. Nun ist allerdings in der Lenz'schen Abhandlung über das Geschlecht der Warberge gesagt: „Ihr Wappen

*) D. h. die rechte Längshälfte dieses Wappens. F.

**) Dies „rechts" steht aus Versehen für „links", worüber ich mich mit Dr. v. Zahn verständigt habe, indem es sich auf das zweite, heraldische linke Wappen bezieht. F.

soll ein schwarzer Lindenstock verhauen, mit 2 Blättern oben und 3 Wurzeln unten gewesen sein," was sich durch ein kleines Siegel in der Sammlung Herrn Prof. Kneschke's bestätigt, und zur Erscheinung des Mittelschildes in unserm Wappen ganz gut passen würde; indess kommt Aehnliches auch sonst vor, wie denn nach der Adelslehre der preussischen Monarchie von Ledebur (III. 8. 4) auch das im J. 1572 baronisirte Geschlecht Taube, ein weitverzweigtes schwedisch-kurländisch-liefländisches, auch nach Ostpreussen übergegangenes Geschlecht „in Gold einen mit den Wurzeln ausgerissenen eichenen Stubben, aus dem auf jeder Seite ein grünes Blatt hervorsprosst" im Wappen hat.

Die anerkannteste heraldische Autorität in Deutschland ist jetzt der Prediger Rokitanski (ich glaube in der Mark). Durch gefällige Vermittlung des Herrn Prof. Kneschke habe ich mich auch an diesen mit Zusendung einer Zeichnung des Wappens gewandt, aber weder über das Hauptwappen, noch das Mittelschild eine Auskunft von ihm zu erlangen vermocht, was bei der Ausdehnung der Kenntnisse und Sammlungen desselben wie des Prof. Kneschke in der That sehr auffällig ist, und mit der Auffälligkeit des Umstandes merkwürdig zusammentrifft, dass ein so wichtiger Doppelgänger des Dresdener Bildes, wie das Darmstädter ist, so lange hat ganz unbekannt bleiben können.

III. Auf das Dresdener Exemplar mit Sicherheit oder überwiegender Wahrscheinlichkeit bezügliche Nachrichten.

1) Remigius Fesch (1628—1667).

Hierüber verweise ich auf die Mittheilung in diesem Archiv XII. S. 58 oder deren Abdruck in dem Schriftchen „Zur Deutungsfrage" u. s. w. S. 31.

2) Joachim von Sandrart (1675).

In der Nürnberger Ausgabe von 1675 der Academia Tedesca etc. oder Teutschen Academie etc. von Sandrart liest man (in der Lebensbeschreibung von Holbein) Th. II. S. 251:

„Mehr war zu Amsterdam in des Kunstreichen und liebhabenden Herrn Agenten der Cron Schweden, Herrn Michaël le Blon berühmtem Kunst-Cabinet, so wol von vortreflichem Gemählden, als Kupferstich und Handrissen von seiner [Holbeins] Hand gemahlt zu sehen, ein Gelehrter, hinder dem der Tod mit der Uhr stehet, worbei ein schön Gebäu; ferner etliche Conterfäte, auch eine Venus mit dem Cupido, überaus sauber gemahlt, und mehr anders. Darzu verehrte ich gedachtem Herrn Le Blon

Hans Holbeins eignes Conterfät in ein Rund sehr fürtreflich gemacht, zu dankbarer Erkentnus empfangener Wolthaten, als ich meinen Abschied daselbst von ihme genommen, und nacher Teutschland verreist. Dieser Herr hat lang vorher, auf inständiges Bitten, dem Buchhalter Johann Lössert, für 3000 Gulden verkauft, eine stehende Maria auf eine Tafel gemahlt, mit dem Kindlein auf dem Arm, unter der ein Teppich, worauf etliche vor ihr knien, die nach dem Leben contrafätet seyn, davon in unsern Sandrartischen Zeichen Buch die Originalhandriss die Herrlichkeit dieses edlen Bilds zu erkennen geben."

Sandrarts, obwohl nur kurze, Angaben sind doch wichtig, weil sie auf genauer Bekanntschaft mit einem Besitzer des Bildes beruhen, also einen ganz zuverlässigen und originalen Charakter tragen, weil sie an die früher mitgetheilten von Fesch durch diesen, in beiden gemeinsam genannten, Besitzer Le Blon, und eine gemeinsam genannte Verkaufssumme anknüpfen, und das Besitzthum des Bildes auf einen neuen Besitzer Lössert fortführen.

Zwar scheint die Verkaufssumme insofern nicht übereinzustimmen, als nach Fesch das Bild von Le Blon um 1000 Imperiales, was man geneigt sein kann, „Thaler" zu übersetzen, gekauft, und triplo majoris, also um 3000 Imperiales, verkauft wurde, wofür Sandrart 3000 Gulden hat, indess bemerkt Algarotti (welcher Fesch's Angaben aus Patin's Wiedergabe kannte), wie man unter Algarotti's handschriftlichen Angaben finden wird, dass nach Erkundigungen, die er bei einem deutschen Geschäftsmann eingezogen, der Fiorino di Giro di Germania die althergebrachte Benennung Fiorino imperiale gehabt, also unter den imperiales unstreitig Gulden letzterer Art zu verstehen. Ob damit Conventionsgulden gemeint sind (wie wohl wahrscheinlich), weiss ich nicht bestimmt zu sagen.

Von anderer Seite begegnet uns der wichtigere und wahrscheinlich mehr als nur scheinbare, schon bei früherer Besprechung der Quelle Fesch berührte Widerspruch zwischen beiden Quellen, dass Le Blon nach dem Fesch'schen Manuscripte das Bild an die nach Belgien geflüchtete französische Königin Maria von Medicis, nach Sandrart an Lössert verkauft hat, ein Widerspruch, den man, wie früher bemerkt, dadurch zu lösen gesucht, dass man Lössert nur als Vermittler des Kaufs für die Königin angesehen. Zuerst war es Algarotti, der diese Meinung ausgesprochen, womit er zugleich die Unwahrscheinlichkeit zu heben sucht, dass ein blosser Privatmann, ein Buchhalter, eine für die damalige Zeit so grosse Summe habe zahlen können. Im Abrégé, das sich hiebei nur auf Algarotti stützen kann, ist

diese Vermuthung zur Thatsache erhoben, und auf diese Autorität hin als Thatsache auch von Fiorillo und Hübner aufgefasst, von Woltmann wenigstens als wahrscheinlich angeführt. Aber so wahrscheinlich sie für den ersten Anblick scheinen mag, bleibt es doch eine Vermuthung, die schliesslich mehr gegen sich als für sich hat.

In der That, sollte es nicht in Holland in grossen Handelshäusern auch reiche Buchhalter gegeben haben? Hübner und nach ihm Woltmann bezeichnen sogar Lössert geradezu als solchen, ohne dass freilich historisch etwas darüber vorliegt. Dass Lössert das Bild auf „inständiges Bitten" erhielt, lässt jedenfalls ein eigenes Interesse desselben daran vermuthen. An sich aber bleibt es unwahrscheinlich, dass der Verkäufer des Bildes, Le Blon, nicht eben so gut gewusst haben sollte, dass Lössert das Bild für die Königin kaufte, als der dem Kauf ganz fern stehende Fesch, wenn es wirklich für sie gekauft wurde, oder dass er seinem Bekannten Sandrart vielmehr den Vermittler des Kaufs als den eigentlichen Käufer des Bildes genannt haben sollte, zumal er wissen musste, dass Sandrart während seines Aufenthaltes in Amsterdam (der nach unten folgenden Datis jedenfalls nach 1635 bis etwa 1645 fällt) eine festliche Einholung der Königin Marie in Amsterdam in einem grossen historischen Gemälde dargestellt*), also an der Käuferin gewiss ein grösseres Interesse hatte als an der des Agenten. Hiezu noch die schon früher bemerkte Schwierigkeit, der Königin während ihres Aufenthaltes in Belgien noch Bildereinkäufe zuzutrauen, wonach schon Schäfer (S. 796) bezweifelt hat, dass unser Bild jemals in den Besitz derselben gekommen. Folgendes einige Data dazu.

Dass die Königin noch bis in die letzten Zeiten ihres Aufenthaltes in Frankreich Kunstwerke zu kaufen geneigt und im Stande war, geht aus der, in diesem Archive XII. S. 31 [z. D. S. 37] anmerkungsweise beigebrachten Thatsache hervor, dass sie noch im J. 1630 15,000 Pfund für Statuen zahlen wollte. Anders aber verhält es sich nach 1631. Bekanntlich floh sie in diesem Jahre (18. Juli), in Folge der Conflicte mit ihrem Sohn Ludwig XIII. und dessen Minister Cardinal Richelieu, aus der Gefangenschaft, in der sie in Compiegne gehalten wurde, nach den Niederlanden, nahm ihren Aufenthalt in Brüssel, gerieth mehr und mehr in Noth, ging 1638 zu ihrem Schwiegersohn Karl I. nach England, ohne dass sich ihr Nothstand dadurch minderte, endlich von da nach Cöln, wo sie 1642 (6. Juli) im

*) Siehe Sandrart's Biographie S. 12 hinter seiner Akademie.

grössten Elende starb. Nun muss freilich bemerkt werden, dass die kümmerlichen Verhältnisse der Königin nicht sofort nach ihrer Flucht eintraten, wie ich aus Datis entnehme, die in dem dreibändigen Werke von Tiroux Arconville „Vie de Marie de Médicis" 1774. T. III. p. 346 enthalten sind; aber zum Gemäldeankauf hatte sie doch während ihres Aufenthaltes in den Niederlanden überhaupt schwerlich das Geld und noch weniger das durch ihre politischen Umtriebe absorbirte Interesse übrig. So lange die spanische Infantin Isabella lebte, scheint die Königin durch diese gut versorgt gewesen zu sein (Vie p. 351. 413), und der Herzog von Orleans, ihr Sohn, der mit ihr in Brüssel gegen Frankreich conspirirte, sehr beträchtliche Hülfsgelder von Spanien erhalten zu haben (p. 357. 368), die ihr mit zu Gute kommen konnten. In um so grössere Verlegenheit scheint sie nach dem (am 1. December 1633 erfolgten) Tode der Infantin gerathen zu sein. Bezeichnend ist insbesondere folgende Stelle (p. 408) aus dem Bericht über das Jahr 1638, welcher sich sogar auf eine Epoche noch vor Isabellens Tod zu beziehen scheint. „Soit que l'Espagne commençât à fournir alors moins d'argent à la Reine mère, soit que cette Princesse craignit de devenir à charge à cette Couronne, elle déclara qu'elle alloit renvoyer une grande partie de ses Domestiques, et chargea Jacquelot d'aller demander au Roi pour eux la permission de revenir à Paris."

Man sieht hieraus zugleich, dass Marie bis ins Jahr 1633 zwar noch Geld genug von Spanien erhielt, um einen Hofstaat zu halten, später aber nicht mehr dazu sich im Stande fand. Wenn man nun ferner liest (p. 355), dass schon im J. 1631, also alsbald nach ihrer Flucht, ihre Güter und ihr Leibgedinge (douaire) in Frankreich confiscirt wurden, und dass sie (1632) ihre Juwelen bei den Staaten in Holland versetzte*), um Mittel zum Kriege gegen Frankreich zu erhalten, so kann man sich nicht denken, dass sie überhaupt je während ihres Aufenthaltes in den Niederlanden Neigung oder Mittel gehabt und ihren politischen Zwecken abgespart habe, ein Bild für 3000 Gulden zu kaufen; am wenigsten aber konnte dies seit 1633 der Fall sein, wo sie doch nach Patin das Bild erst von Le Blon erkauft haben soll. Als sie 1638 nach England ging, wurde sogar, wie ich aus Zeidler's Universallexicon entnehme, der spanische Jahresgehalt derselben ganz eingezogen.

*) In Sainsbury's Papers ist sogar hiervon schon am 22. Sept. 1631 die Rede, und p. 178 wird im Sommer 1632 des pitiable state gedacht, in den die Königin Mutter verfallen.

Wenn Hübner die Angabe hat (der Woltmann im Wesentlichen folgt), dass Lössert „das Bild eigentlich für die Königin Marie von Medicis erworben, aber wahrscheinlich, da sie selbst in dieser Zeit starb, für sich behielt," so steht einerseits entgegen, dass sie erst 1642 starb, wie auch Hübner anmerkungsweise beifügt, aber sicher schon seit 1633 keine Bilder mehr kaufen konnte, um so weniger nach 1638, wo sie überdies in England war, andrerseits, dass nach weiter folgenden Datis der Verkauf des Bildes Seitens Le Blon an Lössert lange vor 1645 oder 1646, also wahrscheinlich auch schon erheblich vor 1642 stattgefunden.

Eine andere Vermuthung liesse sich an die, früher [Arch. XII. 63. z. D. 36] von mir aufgestellte, Vermuthung, dass Le Blon eigentlich das Bild für den Herzog von Buckingham kaufte, knüpfen. Dieser ward im J. 1628 ermordet, was mit der Zeit, wo Le Blon das Bild ankaufte, ungefähr zusammentrifft. Behielt nicht also Le Blon das Bild aus diesem Grunde für sich und verkaufte es nachher für eigene Rechnung? In der That setzt Fesch den Einkauf des Bildes um 163..., wobei eine Unsicherheit um einige Jahre wohl stattfinden kann.

Ich habe schon früher bemerkt, dass im Falle der Nichtvereinbarkeit der Angaben von Fesch und Sandrart über die Person, an welche Le Blon das Bild verkaufte, die Angabe Sandrarts vorzuziehen sei, weil dieser den Le Blon als seinen Landsmann, Verwandten, Lehrer, Reisegesellschafter und wegen längeren mit ihm gemeinsamen Aufenthaltes in Amsterdam genau kennen musste, und dass möglicherweise die Geschichte beider Exemplare sich in den Fesch'schen Angaben verwirrt habe, worauf ich nicht zurückkommen will. Es liesse sich sogar denken, dass der betriebsame Le Blon beide Exemplare gekauft, und das eine an die Königin, das andere an Lössert verkauft habe; aber es wäre unnütz bei solchen unwahrscheinlichen Möglichkeiten zu verweilen.

Zu den mancherlei Ungenauigkeiten des Abrégé gehört auch die Bezeichnung Lösserts als Banquier, worin ihm Fiorillo, E. Förster (Gesch. d. D. K. II. 235) und Nagler (Künstlerlex. VI. 244) folgen. Das Einzige aber, was wir von Lössert wissen, ist, was Sandrart oben berichtet hat, wonach er Buchhalter, nicht Banquier war. Freilich erfahren wir weiterhin durch Algarotti, auf welchem das Abrégé in der Hauptsache fusst, dass das Bild von einem Amsterdamer Banquier, der um 1690 Bankerott machte, an einen venezianischen Banquier Avogadro überging; aber nicht nur identificirt Algarotti selbst diesen Amsterdamer Banquier nicht mit Lössert, von dem er blos durch

Sandrart weiss, sondern es ist überhaupt nicht wohl möglich, ihn mit Lössert zu identificiren, weil Lössert von der Zeit an, wo das Bild an ihn überging, nicht wohl bis 1690 gelebt haben kann.

Letzteres zu constatiren, ist für die Geschichte des Bildes nicht unwichtig, um damit zugleich eine in den neueren Geschichtsdarstellungen untriftig verwischte Lücke in der Geschichte des Bildes zu constatiren, welche zwischen dem Besitzthume des Bildes Seitens Lössert und Seitens des nächsten Besitzers, von dem wir überhaupt wissen, d. i. jenes Amsterdamer Banquiers, besteht, da diese Lücke einige Unsicherheit übrig lässt, ob das von Le Blon gekaufte und wieder von ihm verkaufte Bild, von welchem Fesch und Sandrart sprechen, auch das Dresdener sei, von welchem Algarotti spricht. In der That bleibt dies nur deshalb wahrscheinlich, weil die Geschichte des Bildes bei Fesch und Sandrart bis zum Verkauf desselben durch einen Amsterdamer Kunsthändler (Le Blon) fortgeführt ist, und bei Algarotti mit der Herkunft des Bildes aus dem Bankerott eines Amsterdamer Banquiers wieder beginnt. Nun ist aber nicht einmal gewiss, dass Le Blon das Bild überhaupt nach Amsterdam gebracht hat, und nur nach unten folgenden Datis wahrscheinlich, dass er selbst zur Zeit des Kaufs und Wiederverkaufs des Bildes wirklich in Amsterdam heimisch war, wofür seine Bezeichnung als „pictor Amstelodamensis" im Fesch'schen Manuscripte keineswegs hinreichende Bürgschaft giebt, da nach Le Blon's jahrelangem Aufenthalte in England und dem Umstand, dass er als Agent des Herzogs von Buckingham herumreiste, Holbein'sche Bilder zu kaufen, die Vermuthung an sich näher läge, er sei damals in England heimisch gewesen. Um so weniger steht von Lössert fest, dass er ein Amsterdamer war; ja sollte er, der Wahrscheinlichkeit entgegen, doch ein Agent der Königin Maria gewesen sein, so hätte man ihn eher in Brüssel, wo diese sich aufhielt, zu suchen. Hiezu nun die Zeitlücke. Also Grund genug, eine völlige Entscheidung über die Identität des Bildes in den Nachrichten vor und nach der Lücke zurückzuhalten.

Hübner zwar sucht (S. 17) die Lücke, um die sich's handelt, durch die Angabe zu ergänzen: „In den 1690er Jahren machte Lössert oder seine Erben bankerott und das Bild Holbeins kam für eine Schuldforderung von 2000 Zecchinen in die Hände des Banquier Avogadro, eines Holländers" u. s. w., und ebenso lässt Woltmann (S. 324) das Bild „aus dem Bankerott des Hauses Lössert zu Amsterdam" an den „holländischen Banquier Avogadro" kommen. Aber dass Lössert selbst es gewesen sei, durch dessen Bankerott das Bild von Amsterdam an Avogadro nach Venedig kam, kann den gleich folgenden

Datis nach nicht wohl sein; dass es ein Erbe Lössert's war, könnte sein, nur liegt historisch gar nichts darüber vor.

Le Blon starb nach Sandrarts Angaben 1656; und da er das Bild vor seinem Tode an Lössert verkauft hat, müsste dieser bis zu seinem Bankerott im J. 1690 mindestens noch 34 Jahre gelebt haben. Dies wäre an sich möglich. Jetzt aber nehmen wir hinzu, dass Le Blon das Bild „lange" d. h. doch eine Mehrzahl von Jahren, vor dem Abschiede, den Sandrart in Amsterdam vor ihm nahm, an Lössert verkauft hat, so wird es nicht mehr wohl möglich scheinen; denn obschon Sandrart über die Zeit seines Abschiedes von Le Blon selbst nichts angiebt, so lässt sich doch aus folgenden Datis schliessen, dass dieser im Jahr 1645 oder 1646 stattfand; wonach das „lange vorher" darauf deutet, dass Le Blon das Bild bald nachdem er es erkauft hatte, wieder verkaufte, wie von ihm als einem Bildermäkler ohnehin zu erwarten. Nach Fesch aber fand der Ankauf des Bildes durch Le Blon um 163 . . . herum statt. Die Data, die mir dazu zu Gebote stehen, sind diese:

Nach der Lebensbeschreibung Sandrarts, welche seinem Werke hinten angehängt ist, kehrte Sandrart 1635 aus Italien nach seiner Vaterstadt Frankfurt zurück, malte und verheirathete sich daselbst, kann also vielleicht einige Jahre dort geblieben sein; wandte sich aber nachmals wegen der Schrecknisse des 30jährigen Krieges „samt den Seinigen, zu mehrer Sicherheit, nach Amsterdam," und verliess es nach einem mehrjährigen Aufenthalt, während dessen er vielerlei malte, was in seiner Biographie verzeichnet ist, wieder, um die Erbschaft des Gutes Stockau bei Ingolstadt anzutreten, und hiebei fand unstreitig der Abschied von Le Blon in Amsterdam statt; denn dass er nicht etwa auf einen späteren gelegentlichen Besuch zu beziehen ist, von dem ohnehin nichts in der Lebensbeschreibung Sandrarts steht, möchte schon daraus hervorgehen, dass Sandrart bei seinem Abschiede dem Le Blon ein Bild schenkte; gewiss aber würde Sandrart auf einem nur flüchtigen spätern Besuche nicht Bilder zum Verschenken mitgenommen haben; wogegen in Sandrarts Lebensbeschreibung S. 13 bei Gelegenheit seines Abschiedes von Amsterdam gesagt ist: „Er hat aber daselbst alle seine Kunstwerke auf inständiges bitten und anhalten der Kunst Liebhaber in Amsterdam gegen hochwichtigen baaren Wehrt, hinterlassen." Unter den andern verkauften Bildern konnte er aber auch seinem Freund und Vetter wohl eins geschenkt haben.

Nun ist freilich nirgends, sei es in Sandrarts Werk, sei es in seiner Lebensbeschreibung, das Datum seines Anzugs in Amsterdam und Abzugs von Amsterdam direct angegeben. Doch

finden sich im Laufe seines Werks folgende Data: (II. S. 312) „Peter von Laer kam Anno 1639 zu uns nach Amsterdam;" und (S. 301) „als ich ihn [Segers] Anno 1645 zu Amsterdam besucht." Mithin muss Sandrart 1639 und 1645 noch in Amsterdam gewesen sein. Im Laufe der Lebensgeschichte aber kommt nach schon vorgängigem Berichte von Sandrarts längerem Aufenthalte in Amsterdam vor, dass ihn im Jahre 1646 Erzherzog von Oesterreich Leopold Wilhelm in Stockau besuchte, und dass, nachdem er das durch den Krieg herabgekommene Gut wieder in die Höhe gebracht, im Jahre 1647 ein neues Kriegsunwetter darüber kam *). Hienach kann der Abschied Sandrarts von Amsterdam in der That nur auf 1645 oder 1646 fallen.

Da zur Geschichte des Bildes auch einige Kenntniss seiner Besitzer gehört, mag folgenden Notizen über Le Blon um so lieber ein Platz hier gegönnt sein, als die Data seines Lebens zu den Geschichtsdatis unseres Bildes selbst mit beitragen müssen, als er seiner Zeit ein im Kunstverkehr zu bedeutender Geltung gekommener Mann war, und als einiger Anlass zur Kritik früherer Angaben, die sich aus gleichen Gründen auf Le Blon beziehen, vorliegt.

Die hauptsächlichste Quelle über ihn ist Sandrart's Akademie (1675. II. 358), woraus Folgendes zu entnehmen:

Er stammte aus Frankfurt a. M., wohin seine Aeltern aus Mons eingewandert waren, lernte in seiner Jugend das Goldschmiedhandwerk, war auch sehr geschickt in Gold, Silber und Kupfer zu stechen, kleine Historien, Zierrathen, Wappen zu bilden, erwarb sich als Kunstkenner, Kunstliebhaber und Mann von Bildung grossen Ruf, wurde von der Krone Schweden zu hohem Staatsdienste berufen**) und als königlicher Agent zum Könige Karl Stuart nach England gesandt, „wo er viel Jahr lang geblieben, nachmals auch in Holland zu Amsterdam," wo er im J. 1656 starb.

Ausserdem wird im Leben Sandrarts (S. 8. 9) einer Reise

*) Wie es mit obigen unter sich wohl zusammenhängenden Datis stimmt, dass Sandrart Th. II. S. 309 seiner Akademie sagt: „als erstgedachte herzogliche Durchlaucht [Erzherzog Leopold Wilhelm] Anno 1637 mir die Gnad' gethan, dass sie mich auf meinem Schloss Stockau heimgesuchet," weiss ich nicht anzugeben. Es muss hier ein Druckfehler in der Jahreszahl vorliegen, oder der Erzherzog unsern Sandrart schon vor dessen Aufenthalt in Amsterdam auf Schloss Stockau besucht haben: was Sandrart vielleicht als sein künftiges Erbgut damals schon „sein" nennt und zeitweilig von Frankfurt aus zum Aufenthaltsorte nehmen mochte.

**) K. Förster (Gesch. II. 25) nennt ihn irrthümlich geradezu „einen Schweden."

gedacht, die dieser gemeinschaftlich mit ihm, seinem Vetter, nach Italien gemacht, und in der T. Akad. (II. 292) erwähnt, dass der Herzog von Buckingham den Ankauf der (zu Antwerpen befindlichen) Rubens'schen Kunstsammlung durch den „kunstreichen Michael le Blon von Amsterdam als den wahren Maecenas aller Tugend" habe abschliessen lassen. Da nun nach Sainsbury's Papers über Rubens (p. 65. 70. 103) dieser Abschluss im J. 1625 geschah, wobei ebenfalls Le Blon's als Vermittlers mit der Bezeichnung „a great connaisseur of the fine arts" gedacht wird, der noch 1627 mit der Absendung der Sammlung zu thun hatte, da ferner (Papers p. 296) in einem ungünstiger von Le Blon urtheilenden Briefe Gerbiers an Lord Arundel vom Februar 1632 oder 1633 dem Le Blon als einem Bilderhändler, mit dem er zu thun hatte, ein „Amsterdam like carriadge" vorgeworfen wird, so darf man wohl schliessen, dass Le Blon in den hier bezeichneten Jahren wirklich in Amsterdam heimisch war, und vermöge der Bekanntschaft, die der Herzog von Buckingham hier mit ihm gemacht hatte, von hier aus, nicht von England aus, entsendet wurde, um, gemäss der Angabe von Fesch, Holbein'sche Bilder einzukaufen. Er dürfte also erst nachher nach England gegangen und von da später nach Amsterdam als seiner früheren Heimath zurückgekehrt sein, obwohl sich directe Angaben darüber nicht vorfinden.

Sandrart hält sehr grosse Stücke auf Le Blon, sagt (II. S. 358): „Die Natur selbst habe ihn zu allen Tugenden angetrieben," nennt ihn (S. 358) „seinen Mäcenas", (S. 292) „den Mäcenas aller Tugend", gibt sein Porträt u. s. w., womit allerdings etwas stark das Urtheil von Gerbier, dessen ich früher [Arch. XII. 63. z. D. 36] gedachte, contrastirt.

Schäfer (S. 796), welcher Le Blon's Lebensverhältnisse ohne Angabe der Quelle, hauptsächlich nach Sandrart, mittheilt, giebt doch einige Zahlendata, die sich bei Sandrart nicht finden. Hienach wäre „Le Blon 1590 geboren," ging „nach 1633" nach London, und „kehrte nach dem Falle des Königs Karls I., 1649, nach dem Continent zurück."

Woher Schäfer das Geburtsjahr Le Blon's geschöpft hat, ist mir unbekannt. Ich finde aber dasselbe auch in „Müller, die Künstler aller Zeiten und Länder I. 1857" ebenfalls ohne Quellenangabe wieder, und vielleicht hat es Schäfer daher entnommen. In verschiedenen biographischen Lexicis, die ich nachgeschlagen, fehlt es; sie geben nur Sandrarts Angaben wieder. Doch habe ich keinen speciellen Grund, zu bezweifeln, dass das Datum seine Unterlage habe. Hingegen dürfte Schäfer mit dem Datum des Abganges nach England „nach 1633" vielleicht nur

auf dem Umstande fussen, dass nach der hergebrachten Angabe, die nur aus Patin's Index geschöpft sein kann, Le Blon unser Bild im Jahre 1633 kaufte. Leicht knüpft sich nämlich daran die Voraussetzung, dass er beim Kauf dieses continentalen Bildes selbst noch auf dem Continent einheimisch gewesen sein müsse. Aber die Unsicherheit dieses Datum ist schon früher [Arch. XII. 63. z. D. 36] beleuchtet. Und wenn schon jenes Datum aus oben angeführten Gründen wahrscheinlich richtig bleibt, ist es doch nicht als sicher constatirt zu geben. Dass Le Blon erst nach dem Tode Königs Karl I. nach dem Continente zurückkehrte, erscheint freilich an sich nicht unwahrscheinlich; ist aber doch, wie ich besorge, auch nur eine Vermuthung, und zwar eine solche, die sich nicht halten lässt. Nach dem, was oben angeführt worden, ist gewiss, dass Sandrart schon vor 1643 sich von Le Blon in Amsterdam verabschiedete; Karl I. aber ward erst 1649 hingerichtet. Also musste Le Blon schon vorher nach Amsterdam zurückgekehrt sein. Eine etwaige Vermuthung aber, dass Le Blon damals blos zeitweis von England aus in Amsterdam zum Besuch gewesen sei, wird dadurch entkräftet, dass nach der oben mitgetheilten Originalstelle aus Sandrart sich Le Blon zur Zeit jenes Abschiedes vielmehr als ein ständiger Bildersammler in Amsterdam darstellt.

Die Angabe Schäfer's mag vielleicht ihren Ursprung in einer Benutzung von Zeidler's Universallexicon haben, da mir dieses auch sonst von Schäfer benutzt scheint. In diesem Lexicon nämlich ist unter Le Blon angegeben: „nach dessen [des Königs] unglücklichem Fall und Enthauptung hat er [Le Blon] sich nach Amsterdam begeben, allwo er 1656 gestorben. Sandr. Acad. P. II. L. III. p. 358." Da nun Zeidler's übrige Angaben über Le Blon nur aus Sandrart geschöpft sind, und er, der sonst seine Quellen immer sorgfältig angiebt, nur Sandrart als Quelle nennt, welcher aber obige Angabe nicht hat, so wird es wohl nur eine, dann von Schäfer aufgenommene, Vermuthung sein, welche Zeidler als Thatsache anführt. Doch kann ich mich hierüber irren.

Es gilt, unsern Le Blon nicht mit einem andern, auch zu Frankfurt geborenen, Maler und Kupferstecher Le Blon oder Le Blond zu verwechseln, der in den Kunstlexicis aufgeführt wird, aber Jacob Christoph hiess, 1670 geboren war und 1741 starb.

3) Carl Patin (1676).

Vor der lateinischen Ausgabe von Erasmi Rot. Lob der Narrheit von 1676 (*Μωρίας Ἐγκώμιον*, Stultitiae laus. Basileae 1676), welche durch in den Text eingedruckte Stiche nach

Holbeins Handzeichnungen illustrirt ist, findet sich ein (nicht paginirter aber numerirter) Index Operum Joh. Holbenii von Carl Patin, in welchem die früher [Arch. XII. 59. z. D. 31] mitgetheilten Nummern des Fesch'schen Manuscripts III. (21), IV. (22), V. (18), VI. (25) unter den hier dabei eingeschalteten deutschen Nummern wiedergegeben sind und namentlich No. V. und VI. wie folgt:

18. Imago Jac. Meieri Consulis Basiliensis, vulgò Bourgmaister, et Annae Scheckenburlin, ejus uxoris, unà cum prima delineatione seu *σκιαγραφία*, quam Pictores Galli exquisse vocant, notâ hac insignita, H. H. 1516. In Museo Feschiano.

25. Tabula quadrata trium circiter ulnarum Basiliensium, imagines continens Jac. Meieri Cos. Basiliensis, a latere dextro una cum filiis. Ex opposito uxor Consulis cum filiabus. Omnes ad vivum depicti ad altare procumbunt. Primum illa centum aureis solaribus venit Basileae: pro qua postea le Blond pictor Amstelodamensis persolvit mille imperiales an. 1633 Basileae, quam deinde triplo majoris vendidit Reginae Mariae Medicene, Christianiss. Ludovici XIV. aviae, tum in Belgio agenti."

Da das Fesch'sche Manuscript früher nicht gedruckt vorlag, so hat Patin diese Quelle vertreten müssen, und namentlich hat sich Algarotti auf Patin mit bezogen, ohne die Quelle zu kennen, woraus dieser geschöpft hat. Ausserdem ist Patin die ursprüngliche und eigentliche Quelle für den Namen der Frau Meier, als welcher sich sonst in keiner Quelle findet, die als Original anzusehen. Das Holbein'sche Porträt derselben von 1516 trägt nämlich keine Unterschrift, und die Unterschrift unter der Skizze ist neuern Datums. Ueber die Verkürzung, welche No. VI. des Fesch'schen Manuscripts in der Wiedergabe unter No. 25 erfahren hat, ist früher schon gesprochen.

4) Edward Wright (1723).

In der die Beschreibung einer Kunstreise enthaltenden Schrift: „Some Observations made in travelling through France, Italy, etc. in the years 1720, 1721, and 1722, by Edward Wright Esq. in two Volumes. London 1730" findet sich mit der Randbemerkung: „This was written in 1723" folgende Stelle:

„At the Palazzo Delfino is an admirable Piece of Holbein, 'tis call'd Sir Thomas More and his Family; but how truly I know not. The Face is somewhat fuller than those I have elsewhere seen of him by the same Author; and I think in other respects different from them. Besides, how the Children represented in this Picture suit with the Account of his Family, I cannot tell. In the principal part of this Picture stands the

Blessed Virgin, with the Bambino in his Arms, which is done in a wonderful easy natural Attitude; on one side is Sir Thomas himself (if it be he) kneeling; by him are his two sons; one of them kneels; the other, who is an Infant, is standing naked, supported by his Brother: On the other side is the Lady with her two daughters kneeling; and saying their Beads; the little naked Boy could hardly have been outdone (if I dare say such a word) by Raphael himself. The Ornaments of the young Ladies Heads, and other parts of her Dress, are finish'd as nearly as those in his smallest Pieces: The Size of this is what (I think) they call Half Life, or rather less. It is painted upon Board. The Owner values it at 3000 Sequins, or 1500 Guineas. I have seen a fine Drawing of it imported lately*) into England, perform'd by Bischop in Soot-water; wherein the Likeness of the Countenances, as well as the Justness of the Attitudes, is very well preserv'd."

Dies ist die früheste Nachricht, welche das Dasein des Bildes in Venedig constatirt und besagt, dass die Familie darin für die des Thomas Morus gehalten wurde, wogegen jedoch der Verfasser schon Zweifel hegt. Auch erfahren wir, dass das Bild vom damaligen Besitzer schon erheblich höher veranschlagt wurde, als der Verkaufspreis desselben Seitens Le Blon betrug.

Wright's Angaben sind von Algarotti gekannt und benutzt.

5) Francesco Algarotti (1743).

Vom Grafen Francesco Algarotti, welcher im Jahre 1743 den Ankauf des Bildes für die Dresdener Gallerie in Venedig vermittelte, giebt es theils gedruckte Angaben über unser Bild in seinen Lettere sopra pittura 1764 (T. VI. seiner Opere), welche auch in französischer Uebersetzung vorhanden sind, theils bisher ungedruckte handschriftliche Angaben, worüber unten das Nähere.

Die gedruckten Briefe habe ich bisher noch nicht berücksichtigt gefunden, doch enthalten sie über die eigentlich historischen Verhältnisse des Bildes wesentlich nicht mehr, sondern nur weniger, als die schon von Hüner benutzten handschriftlichen Quellen.

Ueber Algarotti selbst Folgendes:

Der Graf Francesco Algarotti war am 11. Decbr. 1712 zu Venedig geboren, wurde von Friedrich d. Gr. zum Kammerherrn ernannt und zum Grafen erhoben, woraus sich das Datum eines seiner gedruckten Briefe von Potsdam aus erklärt. Ich verstehe

*) This was written in 1725.

nun aber nicht, wie Schäfer (S. 798) zu folgenden Angaben kommt. „Der uns bereits aus der Einleitung*) mehrfach bekannte Kunstagent des Dresdener Hofes in Venedig, welcher, nebenbei bemerkt, mit seinem Bruder Francesco, der königlich preussischer Kammerherr war, erst am 20. Decbr. 1740 in den preussischen Adelsstand erhoben worden, hat eigentlich das Verdienst," u. s. w. Gewiss ist, und geht ebenso aus den handschriftlichen wie gedruckten Quellen hervor, dass der Kunstagent des sächsischen Hofes, welcher den Ankauf unseres Bildes vermittelte, und nicht sein Bruder, Francesco hiess; wonach auch zweifelhaft sein dürfte, ob nicht unsers Algarotti Standeserhöhung von Schäfer unrichtig auf seinen Bruder mit übertragen wird, wenigstens scheint folgende Angabe der Biographie universelle über die Verwandtschaftsverhältnisse unsers Algarotti zu Schäfers Angabe nicht sonderlich zu stimmen: „Son père, riche négociant, avait deux autres fils et trois filles. L'un des deux fils mourût, encore enfant, l'autre Bonomo Algarotti, a vécu honorablement, chargé depuis la mort du père, de tous les soins de la famille, et a survécu à son frére, plus jeune que lui, dont il a été l'executeur testamentaire."

A. Gedrucktes in den Lettere sopra pittura.

Wenn schon sich die gedruckten Angaben Algarotti's zum Theil vielmehr auf die artistischen als historischen Verhältnisse des Bildes beziehen, dürfte man sie doch nicht ohne Interesse hier vollständig wiedergegeben finden, da sie bezeichnend für den Grad und die Art der Werthschätzung sind, welche unserm Bild zu jener Zeit zu Theil ward.

Aus einem Briefe: „Al Signor Giovanni Mariette a Parigi. Posdammo 13. Febbrajo 1751." (Lettere T. VI. p. 22) nach Besprechung anderer Bilder:

p. 22. Dalla casa Delfino un quadro in tavola dell' Olbenio il qual pittore dipingeva con la mano manca; singolarita, che di un certo Turpilio vien notata da Plinio. Di cotesto quadro si trovano le due seguenti descrizioni. (Es folgen Sandrarts und Patins Angaben.)

p. 23. Dalle quale due descrizioni si viene a raccogliere in gran parte la storia, e il vero e particolar soggetto del quadro medesimo, che falsamente credevasi rappresentasse la famiglia di Tommaso Moro. Nè si può mettere in dubbio che il quadro non sia quel desso di cui si parla nelle due riferite descrizioni: anchoracchi nell' una si dica essere di forma quadrata, quando in

*) Schäfer I. 8. 53. 66.

fatto non lo è. A chi considera la semplice tavola esso non é di forma quadrata; che in alto termina in mezzo cerchio, il cui diametro è minore della larghezza del quadro. Ma chi lo considera posto nella cornice, sendo ella riquadrata coi vani tra il convesso del mezzo cerchio e gli angoli di essa cornice abbelliti di qualche opera d'intaglio; il quadro tutto insieme viene ad essere di forma quadra, ed è alto tre braccia circa di Basilea, e largo poco meno. Il che appunto si conforma con le misure della medesima descrizione. Che si ha egli poi a dire dell' alto prezzo dei cento ducati d'oro, che fu da prima venduta in Basilea questo quadro? quando que a vilissimi prezzi solevano essere i quadri a quei tempi. Il Correggio toccò solamente otto doppie per la famosa sua Notte, que, come fu detto, si vorrebbe vedere ogni giorno. Paolo Veronese in una Venezia non ebbe que novanta ducati d'oro per il grandissimo quadro delle nozze di Cana, restando a suo carico la spesa dell' oltramare siccome io ho ricavato dai quaderni della Cellenaria del Monastero di S. Giorgio Maggiore dove e detto quadro. Crebbe l'Olbenio sempre di prezzo passando nelle mani del Blon, e poi in quello del Losser che dovette, mi penso, comprarlo per la Regina Maria, e susseguentemente passato di Olanda in Venezia in mano dell' Avogadri famoso Cambista fu stimato dai pittori almeno mille doppie. Finalmente venuto per testamento di detto Avogadri in Casa Delfino era valutato tre mila zecchini, come ne assicura un viaggiatore Inglese, di cui non le sarà forse discaro legger qui apresso le sue parole.

(Es folgen Wrights Angaben italienisch.)

Chiunque ha veduto il quadro troverà lo scrittore Inglese non essere altrimenti trascorso paragonando l'Olbenio in alcune parti con Raffaello; siccome hanno fatti altri scrittore. E il suo Du-Fresnoy, che è in certo modo l'Orazio della pittura, non ha egli detto ne' suoi Giudizi? „Pour Holbeins, il a porté l'exécution plus avant que Raphael; et j'ai vu un portrait de lui, qui en metroit à bas un autre de Titien.“ Ben avea ragione Arrigo Ottavo di onorare l'Olbenio, non meno que si facesse Leone X. il medesimo Raffaello, e Francesco Primo il gran Lionardo da Vinci; de' quali maestri pare che l'Olbenio abbia saputo riunire i pregj. E' i nostri pittori erano tutti presi di ammirazione in considerando questa sua opera. In effetto, lasciando stare la purità delle attitudini, la correzione del disegno, la bravura degli scorti, la verita del colorito, un certo che di celestiale che è nell' aria del volto della Madonna, la verità e varietà delle espressioni; tanta è la finitezza del lavoro, que niuno ordinario verro è da tanto da discroprire nelle carnagioni

pure un tratto di pennello. All' incontro ne' capelli per esempio così ferino è il pennello, que appena il bulino vi potrebbe arrivare; o starei per dire, que in ciascun capello si discerne il suo proprio e particular chiaroscuro. E con tutta questa finitezza la impressione e l'effetto del quadro è quale si vede ne' pittori più risoluti e franchi. Quanto agli accessorj, come tapeti, panni, ornamenti, ed altre tali cose, sono condotte in modo che ne basterebbe una sola ad impreziosire qualsivoglia quadro. Nell' abito della Madonna, in una corona ch'ella ha in capo steriata di figurette, e in alcun' altra parte, si è l'Olbenio, come eran soliti fare i nostri antichi pittori innanzi al Ghirlandai, servito dell' oro; cosa ripresa dal detto Leon Batista Alberti, e che è contro l'arte: ma egli vi ha lavorato sopra col pennello, ed è venuto a velarlo in maniera, que l'oro non discorda punto, anzi pare che metta il tutto in maggiore armonia. La conservazione, o la freschezza in un quadro que ha sopra i due secoli sono mariavigliose. Che se la rarità aggiunge pur pregio alle pitture, questa sarà anche per ciò pregiatissima:

„Che per cosa mirabile s'addita"

il vedere del Olbenio una mezza figura, o una testa nelle più rinomate Gallerie. Nel pubblico palagio di Basilea, che è l'Atene Svizzera, sono custoditi con somma gelosia alcuni quadretti con picciole figure di questo maestro rappresentanti i misterj della Passione, pe' quali un Elettor di Baviera, secondochè riferisce il Sandrart, avea mandato persona con commissione che per oro non rimanesse di farne acquisto,

„Costi che vuole ch'è son bene spesi"

sono ammirabili veramente que' quadretti, che io già vidi con mio diletto grandissimo; ma pur debbono ceder la mano a questo nostro; di cui può dirsi ciò que di quel suo quadro diceva Plinio il giovine: „Talia denique omnia, ut possint artificum oculos tenere, delectare imperatorum." E ben si conveniva che il più bel quadro Tedesco fosse nella prima Galleria di Germania. Che s'ella mi domandasse a che prezzo io lo abbia acquistato, ed io le risponderò, che i già descritti quadri presi tutti insieme, non montarono i tre mila zecchini ch'era valutato questo solo."

Al signor Antonio Maria Zanetti il Giovine. Brisighella Volta Spada, 9. Giugnio 1761. p. 154.

„Ella si ricorderà del romore que si levò in Venezia, quando per un migliajo di zecchini fu comperato l'Olbenio, che è ora nella Galleria di Dresda. Non si erano uditi i dodici mila zecchini dati per il Raffaello di Piacenza. Tutti i pittori di Venezia furono a casa mia, a vedere un quadro così raro e così caro. Mi ricordo del povero Piazetta, que non si saziava di magnificarlo. Era come

ratto in estasi dinanzi ad esso: „questi xe visi, esclamò egli un tratto, nu depensemo delle maschiere.“ Tra i molti pittori, que concorsero a vederlo uno ne fu, il quale mi disse: il quadro è bello certamente, ma mille zecchini sono un bel prezzo altresì. Si dieno mille zechini anche a me, e se non faccio anch' io un quadro come questo, il mal anno che Dio mi dia. Maestro che mestiere è il vostro? gli dimandai io. Fare il pittore, egli rispose, se il Ciel mi ajuti. E se così è, che non fate voi questo quadro? E qui mi darà i mille zecchini? Fate voi il quadro da mille zecchini, e state sicuro, che due mila e ben ruspi, ve ne conterò io. Ma quel valente maestro è persuaso anche al dì d'oggi della ignoranza del secolo, della freddezza sua per le cose belle.“

B. Handschriftliches

ist theils in eigenhändigen Schriftstücken von Algarotti enthalten, welche sich im Archiv der königlichen Sammlungen zu Dresden unter Verwahrung des Ministeriums des königl. Hauses befinden, theils in Briefen Algarotti's an den Grafen Brühl. Die Einsicht und Benutzung der ersten Schriftstücke an Ort und Stelle hat mir durch Genehmigung des Ministeriums zu Gebote gestanden; die wörtliche Mittheilung der in den handschriftlichen Briefen enthaltenen Angaben verdanke ich dem Prof. Dr. Hübner. Diese Briefe finden sich nämlich nicht im Archiv; und da sich doch Prof. Hübner in seinem Verzeichniss der Dresdener Gallerie darauf bezieht, ersuchte ich ihn behufs wörtlicher Wiedergabe um diese Vervollständigung, für deren bereitwillige Gewährung ich ihm sehr verpflichtet bin. Sein Schreiben enthält nichts über den Ort, wo die Briefe aufbewahrt werden, und ich habe versäumt, ihn nachträglich darüber zu befragen. Ueberhaupt gebührt dem Prof. Hübner das Verdienst, die handschriftlichen Angaben Algarotti's entdeckt, zuerst mit ausdrücklicher Bezugnahme darauf benutzt und die Benutzung derselben durch Andere möglich gemacht zu haben.*) Unstreitig zwar hat schon das Abrégé aus mündlichen oder handschriftlichen Angaben Algarotti's geschöpft, aber sehr ungenau und ohne Angabe der Quelle.

*) Hierzu folgende Belegstelle aus dessen Schreiben: „ich musste vor jetzt 10 Jahren den schwierigen Auftrag eines neuen Katalogs in sehr kurzer Zeit erledigen, wobei ich unter Anderem das Archiv der Sammlungen in Betreff der für mich wichtigsten Papiere geradezu erst ordnen und diese letzteren in der That entdecken musste, während sie jetzt und seitdem jedem Späteren bequem zu Dienste stehen.“

a) Im Archiv der königlichen Sammlungen enthaltene eigenhändige Schriftstücke Algarotti's.

Diese führen, in so weit sie unser Bild mit betreffen, folgende Ueberschriften:

1) „Note des depenses faites pour S. M. le Roy de Pologne, Electeur de Saxe, etc." [Auf der Aussenseite des ersten Blattes steht mit anderer Handschrift in rother Dinte: „Auszug aus dem Tagebuch Algarotti's. Autograph von demselben. Potsdam. 7. Juli 1747.]

2) Relazione storica de' quadri acquitai del Co. Franc. Algarotti per sa Maestà il Ré di Polonia e Elettor di Saxonia."

3) Citazioni appartenenti al quadro dell' Olbenio [als Anhang zu No. 2].

No. 1. Der Auszug aus Algarotti's Tagebuch enthält in Betreff unseres Bildes nur die auch von Hübner mitgetheilte Kostenberechnung für den Ankauf des Bildes, zerstreut unter andern Posten für den Ankauf anderer Bilder, welche mit dem Holbein'schen zugleich eine Sendung nach Dresden ausmachten. Meine Abschrift enthält einige kleine Abweichungen von der Hübner'schen, welche ich folgends in den Anmerkungen notire. Da ich mich eben so gut, als Hübner, geirrt haben konnte, so habe ich die Richtigkeit der von mir mitzutheilenden abweichenden Angaben nachher noch durch Herrn Henschel, Registrator des Archivs, controliren lassen. Um mich aber meinerseits nicht mit einer, bei der schlechten Handschrift und der kurzen Zeit zur Abschrift überhaupt schwierigen Genauigkeit zu brüsten, bemerke ich, dass ich meinerseits unter dem 24. Janvier falsch L. 30, während Hübner richtig L. 50 hatte.

1743.	L.
4. Septembre payé à Mr. Dolfino pour le tableau de Holbein 1000 Sequins	22,000 *)
4^m donnés à Mr. Tiepolo qui a été l'entremetteur du Marché un présent en argenterie et chocolat**) comme il parait par le memoire du S. Lorenzo Giustinian de la même date pour la valeur des	1148
4. Septembre donné à l'homme d'affaires de la Dolfin 20 Sequins	440

*) Livres de Venise. — 1 florin = cinq. livres de Venise. Diese Angabe nach Hübner, der sich auf Algarotti's Tagebuch dabei beziehl, worin ich sie übersehen haben muss.

**) Hübner hat nach dem Worte chocolat: „et une canne avec une béquille d'ambre montée en or, valeur de 50 Sequins où .... 1148 L.

	L.
4^to. données aux domestiques de la Dolfin un sequin	22
20.*) Octobre payé au Sieur Gay pour le quadre du Tableau de Holbein 15 Sequins	330
15. Decembre**) payé à Giacomo Zandini pour avoir fait la caisse de rimesse pour le tableau de Holbein 5 sequins	110
le 15. Janvier payés à la Boutique de la Fama pour du velours vert pour la Caisse du Holbein . .	188
d^o payé à la Boutique de S. Filippo Neri pour du galon pour la même caisse	66
d^o payé à Marco Manzini pour la Façon du dedans de la dite caisse	50
le 24. Janvier payé au serrurier pour la feraille de la caisse du tableau de Holbein	50
le 10. Février payé au doreur Antonio Pompeo pour avoir doré le quadre du Holbein, les deux d'animaux,***) les quadres de deux Preti Genovizi et celui du Palma Giovine, les ... etc. [im Ganzen ausser dem Holbein'schen Bilde 10 andere Bilder, deren letzte die undeutliche Handschrift nicht recht erkennen liess] . . .	982 †)
le 2. Mars††) donné pour panne pour les tableaux du Holbein et Palma Vecchio	24
Payé le 3. mars au S^r. Plotzer [oder Platzer?] a compte de l'accord fait pour transporter les tableaux à Dresde 80 sequins	1760
NB. payés à l'Erle qui devoit conduire les dits tableaux 40 Sequins	880
Summa	28,050

Hienach würde das Bild mit gesammten Spesen 28,050 venezianische Livres gekostet haben. Indessen kommt in Rücksicht, dass die 982 L., unterm 10. Févr., und unstreitig auch die 1760 L. und 880 L., unterm 3. Mars, für noch 10 andere Bilder mit gelten, also nur etwa zu $^1/_{11}$ auf das Holbein'sche fallen, und dass die 24 L. unter dem 2. Mars nur zur Hälfte demselben zuzurechnen sind, wonach auf das Holbein'sche Bild

*) Hübner hat 28.

**) Hübner hat 15. Nov.

***) Hierunter sind zwei Thierstücke von Weenix gemeint.

†) Hübner hat 980. Es ist versäumt worden, zu controliren, wer von uns beiden Recht hat.

††) Dieser Posten fehlt bei Hübner.

24,745 L. oder 1125 Zechinen, d. i., wenn man die Zechine in runder Summe 3 Thlr. rechnet, 3375 Thlr. kommen.

Hübner ohne Abrechnung der Kosten für die andern Bilder gibt die Gesammtsumme zu 28,024 L., welche nach ihm „etwas über 4000 Thlr. Conventionsgeld nach dem früheren Münzfusse" betragen; wonach 1 Florin etwas mehr als $^2/_3$ Thlr. nach diesem Münzfusse betragen haben müsste. Hierüber gestehe ich keine Sachkenntniss zu haben.

No. 2. Die Relazione enthält betreffs unseres Bildes wesentlich nur dasselbe, was in dem ersten der oben mitgetheilten Briefe gesagt ist, ohne eine darüber hinausgehende historische Notiz. Da es theilweise in etwas anderen Wendungen gesagt ist, und die gedruckten Lettere leichter aus Bibliotheken zu Gebote stehen, als das Manuscript aus dem Archiv, würde ich vorgezogen haben, den Inhalt des Manuscripts statt des gedruckten Briefes abschriftlich wieder zu geben, wenn nicht die schlechte Handschrift mich wiederholt auf Worte hätte stossen lassen, die ich bei mangelnder Uebung italienische Handschriften zu lesen und beschränkter Zeit, sie zu studiren, nicht zu entziffern vermochte. In der Sache ist nichts dabei verloren.

No. 3. Die Citazioni geben in der Hauptsache nur die Angaben von Patins Index, von Sandrart und von Wright wörtlich wieder, die schon in dem Briefe enthalten waren; jedoch mit einigen Zusatzbemerkungen, die ich hier theils wörtlich? theils, wo mehrere undeutliche Worte unterliefen, nach ihrem doch im Ganzen deutlichen Sinn mittheile.

Zuvorderst wiederholt er den im gedruckten Briefe angeführten möglichen Grund, weshalb dem Bilde in Patins Index eine forma quadrata beigelegt worden, die es doch nicht habe; und fügt dann hinzu: „Un altra ragione della differenza che trovasi nella figura del quadro potrebbe essere che essendosi altre volte presa la misura sola dell' altezza e della larghezza del quadro siasi poi creduto essere esso di forma quadrata essendosi trovata una sola misura." Um so mehr sei er geneigt, dies zu glauben, als sich finde, dass die Maasse nicht genau, sondern nur ungefähr zutreffend genommen seien. Auch sei ein Irrthum in der Erinnerung an die genaue Form eines Bildes gar leicht; da jeder die Erfahrung machen könne, dass er sich leichter an irgend eine Figur eines Bildes, wäre sie auch nicht die Hauptfigur, erinnern könne, als die genaue Form des Rahmens und der Leinewand, so wie man sich in der Geschichte leichter die Begebenheiten und Thaten als die Epochen derselben und die Data der Chronologie merke.

Er fährt dann in Vergleichung der Angaben Patins und

Sandrarts fort: „Maravigliosa cosa si è come si ragguaglino appuntino le summe notate nelle due descrizione. Il fiorino di giro di Germania è altrimenti detto e questa si è un' antichissima denominazione fiorino imperiale secondo che sono stato informato da Menanti [?] pratticio del commercio di Germania, onde i tre mila fiorini del Sandrart e i tre mila Imperiali dell' Indice vengono ad essere la stessa cosa."

Weiter bemerkt er, die Beschreibung des Index habe eine Schwierigkeit, die man in der Beschreibung von Sandrart finden könne. Es erscheine nicht wahrscheinlich, dass ein Privatmann, ein Buchhalter, für ein Gemälde eine so grosse Summe gezahlt habe, als 3000 Gulden zu jener Zeit gewesen. Nach der Beschreibung des Index aber sei dieser Buchhalter Agent der Königin Maria gewesen, welche die Malerei ausnehmend geliebt; für diese habe er das Bild gekauft. Und dies müsse eher geschehen sein, als sie in die ausserste Armuth gerathen, in der sie im Jahre 1642 zu Cöln verstorben.

Uebrigens könne man keine beider Beschreibungen als eine Copie der andern ansehen, weil jede bei sonstiger Uebereinstimmung mit der andern, doch gewisse Einzelnheiten enthielte, die sich in der andern nicht finden; wie z. B. die des Index, dass die männlichen Figuren sich rechts, die weiblichen links vom Altar befinden, die von Sandrart, dass sich unter der Madonna ein Teppich findet, auf dem etliche vor ihr knieen.

b) Handschriftliche Briefe von Algarotti an den Grafen Brühl, von Prof. Hübner mir mitgetheilt.

No. 1. Datirt Venise. 6. 7bre. 1743.

Nachdem Algarotti Sandrarts Angaben über das Bild (lateinisch wie in den Citazioni) angeführt, fährt er fort:

„Le bois sur lequel est le tableau, l'attitude de la Vierge, les portraits qui sont autour d'elle, et le tapis qui couvre les planches sont des preuves indubitables de l'identité du Tableau, qui méritoit bien le grand prix, qu'il fût vendu du tems de Sandrart, par un homme tel que Mr. le Blon, parceque $^3/_m$ florins dans ce tems là étoient autant, pour le moins, que six où huit mille à présent. Des mains de Mr. Lössert ce tableau est passé (Je n'ai pas pû jusqu' à présent découvrir les moyens) à celui de Mr. Avogadro, qui étoit autrefois un fameux Banquier de Venise. Il est à présumer que cet Avogadro l'aura eu en payement de quelqu'un de ses Correspondants des Pays-bas. Le Chev. Zuane Dolfin da S. Pantaleon [?] Père de Mr. Zuàne d'àprésent l'ent en héritage de cet Avogadro, qui le lui avoit legué après sa mort, et dont il n'avoit jamais voulu se priver

pendant sa vie. Mrs. Dolfino ont été tentés à differentes reprises de vendre ce tableau et on leur a offert jusqu' à mille ducats d'or. On voulait aussi l'avoir pour le Duc Régent, et assurément si ce Prince n'étoit point mort, il l'auroit eu à force d'argent. Il m'est réussi, Monseigneur de l'avoir par l'entremise du Peintre Tiepolo pour mille séquins, soixante ducats d'or plus que les mille ducats qu'on avoit autrefois refusé pour ce Tableau; prix modique si l'on regarde la souveraine beauté du Tableau, ce qu'on a donné autrefois, et l'extrême rareté de l'auteur, qui ne le cede à pas un des premiers de la pittoresque Italie."

No. 2. Venise. 27. Sept. 1743.

„Ayant fait, Monseigneur, toutes diligences possibles pour traçer en plein l'histoire du Holbein, J'ai trouvé verifié en effet ce que J'avais imaginé, et ce que J'ai eu l'honneur de mander à Votre Excellence dans ma dernière. *) Mr. Avogadro eut ce Tableau pour 2000 séquins environ en payement d'un Banquier d'Amsterdam qui fit Banqueroute en 1680 tems, ce qui se rapproche de 7 à 8 ans à celui, ou Sandrart écrivoit. Le Tableau fut estimé dans ce tems là par les principaux peintres de Venise mille pistoles, en ajoutant que bien loin d'être payé par ce prix là il n'étoit que donné. Je tiens ceçi d'un vieillard nommé Laurent Griffoni, qui étoit dans ce tems-là ministre du dit Avogadro. Depuis que J'ay le Tableau chez moi, c'est une Procession, qui continue encore aujourd'hui. La Conclusion de tous les discours c'est, que ce Tableau vaut une Collection entière, et que c'est le Chef d'oeuvre non pas seulement du Holbein mais de la peinture même. En effet, Monseigneur, toutes les qualités réquises pour former un excellent Tableau se trouvent réunies dans celui ci dans une degré éminent. A quoi il faut ajouter, que si tous les Princes du monde vouloient donner leurs Trésors pour avoir un Holbein historié, ils ne le trouveroient peut être pas."

Folgen andere Notizen.

No. 3. Venise. 4. 8br. 1743.

„La procession des Peintres et des Dilettanti recommençe chez moi. Ils viennent maintenant voir le Palma Vecchio et le Schiavone et ce matin il en est déjà venu voir les Borgognoni et les Prete Genovesi. Ils sont bien payés de leur voyage et pour leur faire mieux les honneurs de la Peinture, Je les renvoye avec la vue du Holbein, que je leurs sers en dernier lieu en guise de Tokai pour les faire partir avec la bonne bouche."

*) No. 1

Man sieht nun wohl aus der Gesammtheit des Vorstehenden, dass Algarotti über die ältere Geschichte des Bildes bis zu Lössert oder Maria von Medicis nur die Angaben von Patin, von Sandrart und von Wright zu Gebote gestanden haben. Mit eigenen Angaben greift er in die Geschichte des Bildes durch die briefliche Angabe an Brühl ein, dass das Bild an Zahlungsstatt von einem Amsterdamer Banquier, der im J. 1690 Bankerott machte, in die Hände eines venezianischen Banquiers Avogadro, und von diesem durch ein testamentarisches Legat desselben an das Haus Delfino gekommen sei.

In secundären Quellen, namentlich dem Abrégé, welches sich doch dabei nur auf Algarotti zu stützen hat, so wie von Hegner, Nagler, E. Förster, Hübner, Schäfer, Woltmann, die sich wieder mittelbar oder unmittelbar auf das Abrégé stützen, wird Avogadro selbst zu einem Holländer gemacht, indess ihn Algarotti ausdrücklich einen „bekannten venezianischen Banquier" nennt; auch werden in jenen Quellen zum Theil noch andere Nebenbestimmungen dazu gegeben, die auf ungenauer oder unmotivirter Ergänzung Algarotti'scher Angaben beruhen.

Zunächst ist es nämlich das Abrégé, welches, allem Anschein nach überhaupt nur mit Algarotti im Rückhalt (s. Abrégé), Avogadro'n zu einem „Homme de condition Hollandais" macht, der das Bild kaufte, nach Venedig ging, und es zur Vergeltung von Gefälligkeiten den Delfini's vermachte. Hegner kann mittelbar nur auf dem Abrégé fussen, wenn er Avogadro einen „vornehmen Holländer" nennt, indem unter den von Hegner citirten Quellen seiner Geschichte des Bildes nur Fiorillo vorkommt, aus dem er diese Bezeichnung geschöpft haben kann; Fiorillo aber hält sich ganz an das Abrégé. Hübner, dem Woltmann folgt, fusst wieder (nach ausdrücklicher brieflicher Mittheilung) auf dem Abrégé und auf Hegner, wenn er Avogadro einen holländischen Banquier nennt, und Schäfer hat unstreitig mehrere dieser ihm vorgängigen secundären Quellen vor Augen, wenn er sagt: „nach ihrem [der Königin Maria von Medicis] Tode soll dasselbe ein reicher Holländer (nach Einigen der Amsterdamer Banquier Avogadro) an sich gekauft haben."

Nun könnte freilich Avogadro Beides, sowohl ein holländischer als venezianischer Banquier gewesen sein, „vielleicht [nach brieflicher Bemerkung von Prof. Hübner] ein portugiesischer Jude aus Amsterdam, der sich später in Venedig etablirte;" nur historisch liegt nichts darüber vor.

Von anderer Seite wäre nicht ganz unmöglich, dass der Verfasser des Abrégé, der wahrscheinlich Algarotti persönlich kannte (s. Abrégé), mündlich ergänzende Notizen in diesem Sinne

von ihm erhielt; nur werden alle solche Vermuthungen nicht als Thatsachen zu gelten haben, und letztere insbesondere dürfte nicht zu viel Wahrscheinlichkeit für sich haben, da Algarotti schon in seinen schriftlichen Notizen das Streben verräth, von den Präcedentien in der Geschichte des Bildes so viel als möglich mitzutheilen. Endlich könnte das Abrégé noch andere Quellen als Algarotti gehabt haben; aber seine ganze historische Darstellung nimmt sich wie ein nur sehr ungenaues Fussen auf Algarotti aus, und lässt sich nach den Umständen der Abfassung des Abrégé nicht wohl auf eine andere Quelle zurückführen.

Im Grunde ist es, wie so Manches in dieser Discussion der Geschichte des Bildes, eine Mücke, die wir hier gejagt haben; denn was kommt zuletzt auf die Landsmannschaft Avogadro's an. Aber wenn sich dieselbe Mücke immer wieder auf die Nase setzt, ist es doch gut, sie endlich todt zu schlagen.

Ueber das Haus der Delfini kann man in Zeidler's Universallexicon und der Biographie universelle Nachrichten unter dem Artikel Delfino finden; aus welchen ich jedoch nicht zu entnehmen vermag, was für ein Zuane (Giovanni) Delfino es gewesen, der das Bild ererbt, und welcher es verkauft habe, da entweder die Zeit oder der geistliche Stand (nach welchem der Besitzer keinen Sohn haben konnte) bei den in diesen Quellen angeführten Gliedern des Geschlechts mit jenen Vornamen nicht zusammentrifft. In Pierers Universallexicon jedoch (2. Ausg. Art. Delfino) findet sich ein Giovanni Delfino genannt, welches der sein könnte, auf den das Bild von Anogadro überging; indem es heisst: Giovanni Delfino, „Generalproveditore der Venetianer, führte das Commando in Dalmatien von 1694—99 glücklich, vermochte aber später, als Generalcapitan der venetianischen Flotte, nicht, die Türken an der Eroberung Morea's zu hindern.“ Dies stimmt mit der Zeit. Vielleicht ist es derselbe Delfino, welchen Schäfer (S. 797) meint, ungeachtet er ihn mit einem andern Vornamen aufführt, wenn er sagt: „der in der Geschichte Venedigs so berühmte Danielo Delfino, welcher 1698 bei Metelino in einer grossen Seeschlacht gegen die Türken als Generalcapitän der venetianischen Flotte Sieger war, lebte zu Anfang des 18. Jahrhunderts als venetianischer Gesandter am kaiserlichen Hofe zu Wien, während seine Brüder und Vettern alle den geistlichen Stand erwählt hatten und ausserhalb Venedigs ansehnliche Kirchenwürden bekleideten. Wahrscheinlich ist es, dass dieser das Bild ererbte, da dessen ältester Sohn Giovanni Delfino, das Bild im Jahre 1743 an den vom König August III. zu Bildereinkäufen bevollmächtigten Grafen Algarotti käuflich überliess.“ Ich muss nur bemerken.

dass Algarotti den ersten Delfino, an den das Bild von Avogadro überging, so wie seinen Sohn, der es verkaufte, nicht Danielo, sondern Zuane nennt, welches mit Giovanni übereinkommt, bin aber nicht bewandert genug in der venezianischen Geschichte, um zu entscheiden, ob derselbe Delfino nicht beide Namen geführt haben könnte.

In Betreff des Herzogs von Orleans sagt Schäfer (S. 797): „Der Herzog von Orleans sahe das Bild bei dieser Gelegenheit [als es in Venedig feil stand] 1723 und hatte Lust es zu kaufen, doch mag es ihm zu kostbar im Preise gewesen sein." Nun finde ich aber weder bei Algarotti noch sonst wo ein Datum, dass der Herzog von Orleans das Bild 1723 sah, sondern nur bei Hübner (auf Grund Algarotti's und des Abrégé) die Erwähnung, „dass der im Jahr 1723 verstorbene Regent, Herzog von Orleans, einen Versuch machte, es zu kaufen," was wahrscheinlich zu Schäfer's flüchtiger Angabe geführt hat; auch ist aus Algarotti's Angabe nicht sowohl zu schliesen, dass das Bild dem Herzog zu theuer gewesen, als dass er, wenn er gelebt, es um jeden Preis an sich gebracht haben würde.

6) Horace Walpole (1762).

Walpole in seinen in erster Auflage 1762 erschienenen Anecdotes of painting sagt (hier nach T. I. p. 158 der Ausgabe von 1828):

„The fifth*) was in the palace of the Delfino family at Venice, where it was long on sale, the price first set 1500 l. When I saw it there in 1741, they had sunk it to 400 l., soon after which the present King of Poland bought it."

„It was evidently designed for a small altar-piece to a chapel; in the middle on a throne sits the Virgin and child; on one side kneels an elderly gentleman with two sons, one of them a naked infant; opposite kneeling are his wife and daughters. The old man is notorly unlike all representations of Sir Thomas More, but it is certain that he never had but one son. — For the colouring it is beautiful beyond description, and the carnations have that enamelled bloom so peculiar to Holbein, who touched his works till not a touch remained discernible! A drawing of this picture by Bischop was brought over in 1723, from whence Vertue doubted both of the subject and the painter; but he never saw the original! By the de-

*) Unter den sechs Holbein'schen oder Holbein zugeschriebenen Gemälden, welche auf Th. Morus bezogen wurden.

scription of the family-picture of the consul Mejer,*) mentioned above, I have no doubt but this is the very picture — Mejer and More are names not so unlike but that in process of time they may have been confounded, and that of More retained, as much better known."

7) Das Abrégé 1782. (Heineken?, Lehninger?)

Der volle Titel des sehr häufig kurz als Abrégé citirten Werks, aus dem die folgenden Angaben entnommen sind, lautet:

„Abrégé de la vie des peintres dont les tableaux composent la Galerie électorale de Dresde avec le détail de tous les tableaux de cette collection et des éclaircissements historiques sur les chefs-d'oeuvres de la Peinture. A Dresde. 1782, chez les frères Walther."

Darin findet sich p. 249 folgende auf unser Bild bezügliche Stelle:

„Ce tableau peut passer pour un de ses chefs-d'oeuvre et être comparé à tout ce que Holbein a fait de plus accompli. Pendant qu'il étoit possedé par les Delfini à Venise et que le Duc d'Orleans, Regent, aussi grand connoisseur que grand amateur, avoit l'intention d'en faire l'acquisition, les personnages que nous y voyons devant la Ste. Vierge, passoient pour la famille de Thomas Morus. On en a été désabusé par l'estampe qu'a gravée Charlotte Catharine Patin, d'après le dessein original de Holbein, conservé à la Bibliothèque de Basle. On a découvert que la famille, qu'on voit ici à genoux devant la Ste. Vierge, est celle de Jacques Meyer Bourguemaitre de Basle au commencement du XV. Siècle. Lui est d'un côté avec ses deux fils, dont un ne faisoit proprement que de naitre; sa femme, Anne Scheckenbartin, est placée vis-à-vis avec sa mère et sa fille. Tous sont vêtus suivant la mode du tems et d'une façon convenable à leur rang. La Bibliothèque de Basle conserve dans un recueil singulier de desseins de Holbein, les portraits du Bourguemaitre Meyer et de sa fille, qui sont, à n'en point douter, des études faites d'après nature et en pastel**) pour ce tableau. Ce sont les mêmes traits et la même position des têtes; seulement la fille, qui dans le tableau est richement coiffée est dans le dessein en cheveux flottans sur les épaules. Michel le Blond, qui prenait la qualité d'Agent de la cour de Suède, l'acheta à Basle de la dite famille en 1633, et le

*) Diese Beschreibung ist unter einem Verzeichniss anderer Holbein'schen Bilder p. 131 aus Patins Index entnommen.

**) Sie sind vielmehr in rother und schwarzer Kreide ausgeführt.

vendit ensuite à un Banquier, Jean Loesert, qui fit cette acquisition pour Marie de Medicis, Reine de France. Après la mort de cette reine, le tableau changea encore de main; un homme de condition Hollandois, en fit l'emplette, lequel allant à Venise et ne croyant pas mieux reconnoître les politesses qu' avoient eu pour lui Mrs. Delfini, le leur legua à sa mort."

Ich habe die Angaben des Abrégé vollständig mitgetheilt, weil es als Hauptquelle gegolten hat, indem Fiorillo ganz darauf fusst, Hegner (durch das Mitteiglied Fiorillo), Hübner und Schäfer mit darauf fussen. Abgesehen von den Angaben, dass ein Kupferstich der Charlotte Patin den Irrthum wegen des Inhalts des Bildes hat entdecken lassen, und der Erwähnung der Studienzeichnungen zu dem Bilde, welche ich auf keine früheren Quellen zurückzuführen weiss, scheinen mir, wie schon mehrfach früher bemerkt, die Angaben des Abrégé nur eine ungenaue Wiedergabe Algarotti'scher Angaben zu sein, von welchen der Verfasser, unstreitig ein Dresdener und Zeitgenosse Algarotti's, mündlich oder schriftlich Kenntniss haben konnte, da sich die manuscriptlichen Schriftstücke Algarotti's darüber noch jetzt in Dresden finden; während man durchaus nicht wüsste, welche übrigens ganz verborgen gebliebene Quelle ihm sonst zu Gebote gestanden haben könnte. Ein selbständiger Werth scheint also der Quelle des Abrégé nicht beizulegen.

Um volle Sicherheit über dies Verhältniss der Quelle des Abrégé zur Quelle Algarotti zu haben, wäre es nun allerdings wünschenswerth, den Verfasser des Abrégé und sein etwaiges Verhältniss zu Algarotti mit Sicherheit zu kennen. In Meusels Lexicon deutscher Schriftsteller VIII. 1808 S. 113, Art. Lehninger, finde ich (durch Herrn R. Weigel darauf hingewiesen) J. A. Lehninger, Secretär der kurfürstlichen Staatskanzlei zu Dresden (geb. 1730, gest. 1786) als Verfasser des Abrégé genannt, eben so in R. Weigels Kunstkatalog von 1838, doch beidesfalls ohne Motivirung. Hingegen finden sich in Hübner's Verzeichniss 1. Aufl. S. XVII unter Abweis der Verfasserschaft v. Hagedorn's sehr gewichtige Gründe dafür angeführt, dass C. H. v. Heineken (geb. 1706, gest. 1791), Privatsecretär des Ministers v. Brühl, der Verfasser des Abrégé war, darunter, dass nach einer Angabe allerdings aus zweiter, aber sicher scheinender Hand, der Bruder des Verlegers des Abrégé Heineken als Verfasser bezeichnet habe. Und hiermit stimmt nun sehr gut, dass die Angaben Algarotti's, an welche sich das Abrégé hält, zum Theil nur in einer Correspondenz Algarotti's mit Brühl zu finden. Doch konnte auch wohl Lehninger als Secretär der kur-

fürstl. Staatskanzlei Kenntniss davon haben. Und ein näherer Vergleich der Weise, wie das Abrégé die Bilder der Gallerie und die Urheber derselben betrachtet, mit der Weise, wie dies von Heineken in s. Dict. des artistes geschieht, kann jedenfalls einigen Zweifel daran erwecken, dass Heineken der Autor des Abrégé sei. Von diesem Dictionnaire liegen 4 Bände (1778 bis 1790), bis Jean Ditmar reichend, gedruckt, die übrigen im Manuscript auf der Dresdener königl. Bibliothek vor. Da die Frage der Autorschaft des Abrégé an sich nicht ohne kunsthistorisches Interesse, aber doch hier nur von untergeordnetem Belange ist, habe ich blos einige Vergleiche nach den gedruckten Bänden angestellt, wobei sich manche Verschiedenheiten finden, die zwar nicht durchschlagend, doch bedenklich sind. So wird bezüglich Dieterich im Abrégé p. 284 gesagt, dass derselbe mit Vorliebe Poelenbourg studirt habe, im Dictionn. (IV. 673) aber, dass er anfangs die Manier von Watteau, dann die von Rembrand, Ostade und Poelenbourg nachgeahmt habe; — bezüglich Battoni im Abr. p. 30, dass Battoni sich auf alle Theile der Malerei wohl verstanden habe, im Dict. (II. 222), dass er die Geschichte und das Porträt mit grossem Erfolg gemalt habe; — im Abr. p. 250 ist derselbe Name le Blond geschrieben, welcher in dem Dict. III. p. 42 le Blon in der Hauptüberschrift geschrieben ist, nur mit der Bemerkung im Text, dass er auch le Blond geschrieben wird.

Eine eingehendere Untersuchung der Frage muss ich Andern überlassen.

8) Peter Ochs (1796).

Ochs in seiner Geschichte Basel's (1796. V. 395) sagt: „Holbein hat einen Bürgermeister Jacob Meier, mit seiner Frau und seinen Kindern und einem alten Weibsbilde, die vor Marien Statue niederknieen, in Lebensgrösse gemalt. Die allgemeine Meinung ist, dass es Meier zum Hirschen vorstelle, und dass dieses vortreffliche Gemälde nach 1532, während seines seitherigen [zweiten?] Aufenthalts in Basel von ihm verfertigt wurde. Allein die darin befindlichen Kennzeichen der katholischen Religion lassen vermuthen, dass diese Arbeit vor der Reformation bestanden, und ehender den Jacob Meier zum Hasen vorstellt, um so viel mehr, da im Fäsch'schen Cabinet die besonderen, mit jenem Gemälde ganz ähnlichen Porträts des Mannes und der Gattin, mit dem Wappen des Meiers zum Hasen, zwei Widdern nämlich, zu sehen sind."

Im ersten (1786 erschienenen) Bande der Ochs'schen Geschichte wird unter dem Artikel Quellen S. XI ff. manches

Chronikalische und Archivarische als Quelle zur Geschichte Basels citirt, woraus die vorigen Angaben wohl geschöpft sind. Da nun Ochs bezüglich unseres Bildes nicht mehr daraus zu schöpfen vermocht hat, wird wohl ein weiteres Nachsuchen darin die Mühe auch nicht lohnen. In sofern haben seine spärlichen Angaben ein gewisses negatives Interesse. Mehr als über die Geschichte des Bildes erfährt man aus seinem Werke über die Geschichte des im Bilde mit abgebildeten Bürgermeister Meier, wozu die Citate schon früher [Archiv XII. S. 71. z. D. S. 44] gegeben wurden.

Wenn Schäfer (S. 795) sagt, dass die Angaben des Fesch'schen Manuscripts „in verschiedene kunsthistorische Werke so wie auch in Ochs's Geschichte Basels übergegangen seien," so ist dies untriftig. Nichts findet sich aus diesem Manuscripte in Ochs's Geschichte übergegangen, und wahrscheinlich hat Ochs das Manuscript gar nicht gekannt.

9) J. D. Fiorillo (1817).

Fiorillo bespricht das Bild und dessen Geschichte im zweiten Bande seiner „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden" (1817) S. 389; wiederholt aber nur die Angaben des Abrégé.

10) Ulrich Hegner (1827).

Die Angaben von Hegner über unser Bild finden sich in dessen „Hans Holbein der Jüngere" 1827. S. 87. 239. Als Quellen, woraus er geschöpft hat, werden durch die Beschaffenheit seiner Angaben und die Citate dazu bezeichnet: das Fesch'sche Manuscript, Walpole, Ochs und Fiorillo. Die Ungenauigkeit seiner Benutzung der erstgenannten Quelle ist schon besprochen.

11) Prof. Dr. Julius Hübner (1856. 1862).

Hübner handelt von der Geschichte des Bildes in der Einleitung seines „Verzeichnisses der Dresdener Gemälde-Gallerie." 1. Aufl. 1856. S. 16. 2. Aufl. 1862. S. 18. 36. Es gebührt ihm bemerktermaassen das für die Geschichte unseres Bildes fundamentale Verdienst, die handschriftlichen Angaben Algarotti's darüber entdeckt, zuerst benutzt und die Benutzung derselben durch Andere möglich gemacht zu haben. Dazu gibt er originale Mittheilungen über die Absendung unseres Bildes mit den andern von Algarotti in Venedig angekauften Bildern,*) und über die

*) Vielleicht zwar stützen sich diese auch auf Angaben Algarotti's, die ich aber nicht aufgefunden habe.

neueste Aufstellungsweise des Bildes in Dresden;*) wonach die Geschichte des Bildes seinen Forschungen und Angaben bisher am meisten zu danken hat. Von secundären Quellen zieht er das Abrégé und Hegner an. Einiger Punkte, worin ich Anlass gefunden, von seiner Auffassung abzuweichen, ist früher [S. 14: 16. 17. 28. 33] gedacht. Folgendes seine Originalnotizen.

1) „Den 6. März 1744 gingen die Wagen mit den Bildern von Mestre ab, denen Algarotti seinen eigenen Diener Zuane Zorzi zur Begleitung bis Dresden mitgegeben, wo er selber sie bereits am 10. April desselben Jahres in Empfang nahm."

2) „Nachdem die bereits mit der Uebersiedelung in die Räume des neuen Museums beabsichtigte isolirte Altaraufstellung der Madonna Sixtina, nach dem Plane des Hofbaumeisters Krüger erfolgt war, machte sich eine eben so würdige Aufstellung der Maria des Holbein um so nothwendiger, als man von jeher gewohnt ist beide Bilder als die Spitze der Dresdener Gallerie zu betrachten."

„Es lag zwar am nächsten, eine ganz ähnliche isolirte Aufstellung, nur mit veränderten Dimensionen, auch bei diesem Bilde eintreten zu lassen; allein schon der erste Versuch hiefür bewies die Schwierigkeit eines solchen Unternehmens und die Nothwendigkeit, bei den zarten Figurendimensionen des Bildes, hier vielmehr eine Gruppenaufstellung verwandter Gegenstände, mit der Maria des Holbein, als würdigem Mittelpunkt, zu versuchen."

„Ein in diesem Sinne vom Verfasser des Kataloges eingereichter Entwurf, welcher von dem historisch begründeten Gedanken ausging, dass man sich Holbein's Bild, welches nie zum Altarbild bestimmt gewesen, vielmehr auf der Wand eines Baseler Patrizierhauses als Familienbild zu denken habe, fand die Allerhöchste Genehmigung und wurde unter Leitung des Verf. und Mitwirkung des Hofbaumeisters Krüger vom Hoftischler Turpe und Holzbildhauer Elmendorf nach Modellen von Hauptmann und Hultzsch in würdigster Weise ausgeführt. Die Aufstellung fand zu Ostern des Jahres 1860 statt, und es sind nun, ausser dem Mittelbild von Holbein, noch das vortreffliche Bildniss des Morrot von demselben Autor, ein ausgezeichnetes Bildniss derselben Schule und Richtung und die beiden Perlen der altniederländischen Schule, nämlich die Marie des Jan von Eyck und das Crucifix des Rogier van der Weyden auf einer und derselben Wand vereinigt."

*) Letztere erst in der 2. Aufl. des Verzeichnisses S. 36.

12) Dr. Wilhelm Schäfer (1860).

Schäfer gibt die Geschichte des Bildes im dritten Theile seines dreibändigen Werkes „die königliche Gemälde-Gallerie in Dresden 1860. S. 783. 795 wesentlich nach dem Abrégé, nach Hegner und Hübner, und theilt dabei (ohne Angabe der Quelle) manche Particularitäten über Le Blon und das Haus der Delfini mit, die sich in den andern Quellen über unser Bild nicht finden, von denen ich jedoch die über Le Blon grösstentheils bei Sandrart (II. S. 358), die über das Haus der Delfini grösstentheils in Zeidler's Universallexicon wiederfinde, und geht in verschiedene kritische Bemerkungen ein; nur sind ihm in seiner sonst so fleissigen und dankenswerthen Zusammenstellung über unser Bild selbst auch einige Ungenauigkeiten entwischt, deren grösstentheils schon [S. 21. 24. 35. 39. z. D. S. 43] gedacht ist. Ausserdem bemerkt Schäfer (S. 829), dass das Dresdener Bild im October 1840 durch den Inspector Schirmer restaurirt worden ist.

Kürzer als in dem obenstehenden Galleriewerke wird die Geschichte des Bildes in dem wahrscheinlich von Schäfer herrührenden Text zur Hanfstängl'schen Photographie des Bildes zusammengefasst, die jedoch von unrichtigen, zum Theil wohl nur verdruckten, Angaben wimmelt. Das Bild soll hienach über 200 Jahre im Besitze der Familie Meier gewesen sein, wofür Schäfer im Galleriewerke 100 Jahre hat, was nach der Fesch'schen Angabe schon zu viel ist. Es soll im Jahr 1640 an den Amsterdamer Banquier Avogadro gelangt sein, statt dass es im Jahr 1630 an den venezianischen Banquier Avogadro gelangte, und Avogadro soll es im Jahre 1698 an Daniele Delfino vererbt haben. Wie der Verf. zu dem letzten Datum kommt, begreife ich nicht, da ich nirgends eine Unterlage dazu finde. Zwar auch in Schafers Galleriewerk kommt das Datum 1698 bezüglich Daniele Delfino vor, aber als Datum, dass derselbe in diesem Jahre in einer grossen Seeschlacht siegte.

13) Dr. Alfred Woltmann (1866).

Dr. Woltmann gibt im ersten Theile seines grossen und wichtigen Werkes über unsern Holbein „Hans Holbein und seine Zeit. Leip. Seemann 1866" S. 313 ff. die Geschichte des Dresdener Bildes hauptsächlich nach Hubner; hiezu jedoch die erste gedruckte Notiz über die aus dem Fesch'schen Manuscripte zu entnehmenden früheren Besitzer des Bildes, Fesch und Isolin, und über die Verwandtschaft der Stiftertamilie Meier mit den

Fesch,*) beides nach Mittheilungen Seitens Herrn His-Heuslers, und unstreitig in Folge der Correspondenz, die ich seit Novbr. 1865 mit diesem darüber gepflogen, da sich nach einer Einsicht in das Woltmann'sche Manuscript, welche mir im Oct. 1865 durch die Gefälligkeit des Herrn Verlegers gestattet war, damals blos die früher bekannten historischen Data über das Bild nach Hübner darin vorfanden. Ausserdem geht Woltmann über die historischen Urverhältnisse beider Exemplare in Erörterungen ein, über welche in folgenden Abschnitten berichtet wird, und gibt einen Holzschnitt nach einer Photographie des Darmstädter Bildes, der jedoch eben so wie die v. Zahn'sche Umrisszeichnung nur dienen kann, die allgemeinen Anordnungsverhältnisse des Bildes überblicken zu lassen.

Zu erinnern sind folgende Kleinigkeiten: Von Woltmann wird unter den als schon gedruckt vorfindlichen Nachrichten, namentlich in Patin's Verzeichniss, auch die angeführt, dass Le Blon das Dresdener Bild „von den Erben des 1826 gestorbenen Rathsherrn Lux Iselin gekauft hatte." Es ist aber Iselin weder von Patin noch in andern vor Woltmann's Angabe schon gedruckt vorhandenen Nachrichten als Besitzer des Bildes genannt. Dass die Bezeichnung Lössert's als eines „reichen" Buchhalters und Avogadro's als eines „holländischen" Banquiers, so wie die Angaben, dass Lössert das Bild wegen des Todes der Königin Maria zurückbehalten habe und dass es später „aus dem Bankerott des Hauses Lössert" nach Venedig gekommen sei, keine gute historische Unterlage haben, ist schon früher [S. 14. 16. 17. 33] erwähnt. Es sind dies aber Angaben, die Woltmann einfach aus Hübner aufgenommen hat.

IV. In Beziehung zu dem Bilde stehende Porträts und Skizzen.

In Beziehung zu unserm Bilde stehen mehrere Porträts und Skizzen von Holbein's Hand, welche aus dem Fesch'schen Museum erst in die Baseler Bibliothek, dann in die öffentliche Kunstsammlung zu Basel übergegangen sind, wo sie sich jetzt finden; namentlich:

1) Ein in einem gemeinschaftlichen Rahmen enthaltenes gemaltes Doppelporträt des Bürgermeister Meier und seiner Frau mit Holbein's Monogramm H. H. und der Jahreszahl 1516 im Hol-

*) Meine ausführlicheren Angaben darüber in diesem Archive [S. 31 ff. 58 ff. oder z. B.] waren nämlich noch im Druck, als das Woltmann'sche Werk erschien, und ihre Veröffentlichung datirt daher erst einige Wochen später.

bein'schen Saale unter No. 13, eine Wiederholung dieses Doppelporträts unter No 14 dieses Saales, und mit farbigem Stift (Silberstift) gezeichnete Handzeichnungen dazu unter No. 5 und 6 im Saale der Handzeichnungen.

Die Bezeichnung „H. H. 1516" findet sich nach Woltmann (I. 203) auf dem Brustbild des Bürgermeisters an der den Hintergrund bildenden reichen Säulenarchitectur.

Ausser der Beschreibung nebst Abbildung, welche Woltmann von diesem Doppelporträt in seinem Hans Holbein I. 202 ff. gibt, kann man auch darüber den Stich von de Mechel im 4. Theile seines Oeuvre de Jean Holbein (1780) auf zwei besondern Blättern und die artistischen Bemerkungen Waagens in s. Kunstw. und Künstler S. 269 nachsehen.

De Mechel gibt die Porträts mit folgenden Unterschriften wieder. Unter dem Porträt Meiers: „Jacobus Meierus Reip. Basil. quondam consul prudentiss. Pietatis sanae Cultor ac Promotor primarius Natus Basil. 1470. Ob. 1541. Joh. Holbein pinxit annum agens XVIII. ext. Basil. in Museo Feschiano." Unter dem Porträt der Frau: „Anna Scheckenpürlin uxor Jacobi Meieri Consulis quondam Reipublicae Basiliensis optime meriti. Joh. Holbein pinxit annum agens XVIII. ext. Basil. in Museo Feschiano."

Nach einer mir von Herrn His-Heusler gemachten Mittheilung jedoch „hat das Doppelporträt des Meier'schen Ehepaares von 1516 keine Namens-Unterschrift. Was es als Meier'sches Porträt legitimirt, ist das Wappen auf der Rückseite, welches dasjenige der Familie Meier zum Hasen ist, darüber die Jahreszahl 1520, welches von einem geringen Wappenmaler 4 Jahre später auf der Kehrseite des Bildes gemalt sein wird. Das Bild hatte wahrscheinlich früher ein Charnier, und wenn es geschlossen war, befand sich also das Wappen auf der Aussenseite."

Ein noch bestimmteres Zeugniss dafür, dass wirklich der Bürgermeister Jac. Meier zum Hasen in dem Bilde vorgestellt sei, ist in der früher mitgetheilten Beschreibung des Bildes enthalten, welche sich im Fesch'schen Manuscripte unter No. V. und verkürzt in Patin's Index unter No. 18 findet.

Der in der de Mechel'schen Unterschrift vorkommenden Angabe, dass Holbein die Porträts im 18. Jahre gemalt, liegt die, früher als gültig angesehene, nach Woltmann jedoch falsche, Voraussetzung unter, dass Holbein im Jahre 1598 geboren wurde, während Woltmann das Jahr 1595 als Geburtsjahr desselben zu begründen sucht, gegen dessen Sicherheit inzwischen E. Förster (Beil. z. Augsb. allg. Zeit. 1866. No. 215) neuerdings wieder

Bedenken erhebt. Das in der Unterschrift angegebene Geburts- und Todesjahr des Jacob Meier 1470 und 1541 andrerseits beruht nach früherer Bemerkung [Arch. XII. 70. z. D. 43] auf einer Verwechslung unsers Jacob Meier zum Hasen mit dem zum Hirschen. Doch schreibt mir Herr His-Heusler, „Mechel treffe mit seiner Angabe des Geburtsjahres gewiss nicht weit neben das Ziel, denn 46 Jahre sei gerade ungefähr das Alter, das man diesem Kopf, den man natürlich nach dem Originalgemälde und nicht nach Mechel's Stich beurtheilen müsse, geben würde." Auf dem Mechel'schen Stiche nämlich erscheint das Gesicht so tief faltig, dass man es einem mittleren Fünfziger angehörig halten könnte, wogegen auf dem Holzschnitt, den Woltmann in s. Hans H. von dem Doppelporträt gibt, der Kopf des Meier einem Alter von ungefähr 46 Jahren mehr entsprechend erscheint.

Auf den Silberstiftzeichnungen No. 5 und 6 finden sich nach Woltmann (I. 204) einzelne Notizen über die in dem Gemälde nachher anzubringenden Farben.

2) Nach Hegner (S. 87) besass auch der Kunsthändler de Mechel einen halblebengrossen Kopf in Oel, den er für einen Thomas Morus hielt, und als solchen stechen liess.*) Er verkaufte solchen nach England, daher es unter dem Kupferstiche heisst: „ad picturam Londini prostantem." Auch Lavater nahm ihn als einen Th. Morus in die französische Physiognomik auf. — „Dieses ist [aber, sagt Hegner] kein anderer, als eben derselbe Jacob Meier, wovon man augenscheinlich überführt wird, wenn man diesen vermeinten Thomas Morus, der von vornen gemalt ist, mit dem Profilkopfe des Jacob Meier vergleicht. Augen, Falten und die dicke Nase, der Mund, der fette Hals, das Haar, Alles zeigt ein- „und dasselbe Gesicht." In der That findet man dies durch die vergleichende Ansicht der Stiche in de Mechels Werk bestätigt.

3) Drei, in rother und schwarzer Kreide ausgeführte, Studienzeichnungen zu unserm Bilde von Holbein's Hand unter No. 12. 13. 14 im Saale der Handzeichnungen (früher unter No. 71. 72. 73 in der Bibliothek), ohne Jahreszahl, nach der Aehnlichkeit mit den Köpfen des Bildes und den (weiterhin mitzutheilenden) Unterschriften auf den Bürgermeister Meier, auf die mittelste und jüngste weibliche Figur unsers Bildes zu beziehen.

Von dem Bürgermeister und der ältern weiblichen Figur ist nicht viel mehr als der Kopf dargestellt, die jüngere aber sitzt in halber Figur. Der Kopf des ersten ist in der fort-

*) Ist das letzte Blatt in de Mechels Werke.

laufenden Sammlung von Photographien nach den Bildern des Baseler Museums („Kunstschätze" u. s. w.) photographisch wiedergegeben, und es wäre sehr erwünscht, auch von den beiden weiblichen Figuren eine solche Wiedergabe zu haben; inzwischen hat mir Herr His-Heusler auf deshalb geschehene Anregung erwiedert, dass die Photographien der weiblichen Köpfe nach der Weise, wie die Originale gezeichnet sind, zu unvollkommen ausfallen würden, um sie in die Sammlung aufzunehmen.*) Hiegegen hat der Dresdener Maler Grüder im J. 1859 Copieen von allen drei Zeichnungen genommen, welche man in der Dresdener Kupferstichsammlung findet, wo ich sie eingesehen habe.

Schäfer (S. 800), unstreitig auch nur nach Ansicht der Grüder'schen Copieen, sagt: „man hält sie [diese Zeichnungen] wohl nicht so ganz mit Recht für Studien zu unserm Gemälde, indem doch nur der Kopf des Bürgermeisters ziemlich in derselben Situation, jedoch den Jahren nach wohl älter aufgefasst ist, während dagegen die beiden weiblichen Figuren mehr in der Auffassung abweichen, und nur das weisse Kleid der jüngeren Tochter in der Façon dasselbe zu sein scheint." Ich kann jedoch diesen Zweifel nicht theilen. Die Köpfe aller drei Figuren sind wirklich wesentlich in derselben Situation und Wendung gehalten als auf unserm Bilde, und nach meinem Urtheile würde auch ein Altersunterschied bei keiner der drei Figuren zwischen beiden Darstellungen mit Bestimmtheit anzunehmen sein. Allerdings sind einige Aeusserlichkeiten bei den beiden Frauen unsers Bildes anders als in den Studienzeichnungen; aber Bilder sind überhaupt keine reinen Copieen der Studien dazu. Die auf unserm Bilde unter das Kinn herabgeschobene Rise der mittleren Frau ist auf der Zeichnung bis zum Munde heraufgeschoben,**) worin dieselbe mit der ältesten Frau unseres Bildes übereinkommt, zu der keine Studie vorhanden ist; aber da die ältere Frau der Studienzeichnungen in der Gesichtswendung, den Gesichtszügen, dem Gesichtsausdruck und dem Alter vielmehr mit der mittleren als älteren Frau unseres Bildes übereinstimmt, kann sie nur auf jene bezogen werden. Gleichgültig im Ausdruck, geistlos in den Grundzügen, glatten Gesichtes***) sieht sie gerade vor sich in die Weite. Die weisse Kopfhülle geht wie bei der mittleren Frau unseres Bildes tief

*) „Es ist nämlich, um die Carnation anzudeuten, Rothstift angewendet, so wie Gelb für die Haare. Dies würde Alles schwarz werden und im Missverhältniss zu den mit schwarzer Kreide zart gezeichneten Umrissen stehen."

**) Nicht, wie Schäfer (S. 800) sagt: „über den Mund getragen."

***) Nach der Grüder'schen Copie beurtheilt.

in die Stirn herab ohne sie so vollständig zu decken, wie bei der ältesten des Bildes.

Die jüngste weibliche Figur ist auf der Zeichnung mit blossem Kopfe und lang über die Schultern herabfliessendem hellblonden Haare dargestellt, während sie auf unserm Bilde einen künstlichen Kopfputz und hellbraunen Haarzopf trägt. Der Kopf ist ganz eben so im Profil gehalten und ähnlich geneigt, als auf unserm Bilde, das Kleid weiss von ähnlicher Façon, namentlich auch die Aermel und der steife, nur einfacher mit Gold verzierte, Kragen ganz ähnlich dort wie hier. Die Vorderarme aber sinken auf der Handzeichnung mehr lässig nach vorn herab mit zusammengehaltenen, doch wegen mangelnder Vollendung fraglich ob gefalteten, Händen. Schäfer sagt von dieser Figur (in Fortsetzung der obigen Stelle S. 800): „Vergleicht man nun die Züge des Mädchens im weissen genestelten und mit schwarzen Bändchen besetzten Kleide auf der Handzeichnung No. 73 mit den Gesichtszügen der Madonna auf unserm Bilde, so findet man allerdings weit eher eine Aehnlichkeit mit dieser darin, als mit der noch zu mädchenhaften Tochter des Jacob Meier auf demselben Gemälde; und sogar das über die Schultern aufgelöst herabfliessende hellblonde Haupthaar der in der Handzeichnung Dargestellten erinnert weit mehr an die Madonna des Bildes, während doch das vom knieenden Mädchen auf demselben, dessen Haarzopf nur wenig unter dem mit Perlen besetzten goldenen Schäpel hervorblickt, hellbraunes Haar zu haben scheint."

Auch in dieser Auffassung jedoch kann ich Schäfer nicht beistimmen. Worin er die Aehnlichkeit des ganz im Profil gehaltenen trocknen, verdriesslichen Gesichts des Mädchens der Handzeichnung mit der Madonna findet, und warum er die meines Erachtens sehr entschiedene Aehnlichkeit der Grundzüge mit dem weissen Mädchen unsers Bildes nicht findet, will mir durchaus nicht einleuchten.

Bemerkenswerth kann man es finden, dass die Darstellung der beiden Frauen in den Studienzeichnungen sich der gleichgültigen interesselosen Darstellung derselben in dem Dresdener Bilde viel mehr nähert, nur dieselbe noch übertrifft, als der so viel charaktervolleren lebendigeren Darstellung derselben in dem Darmstädter Bilde, ungeachtet die Benutzung der Studien doch directer auf das zuerst gemalte Darmstädter als das später gemalte Dresdener Bild bezogen werden muss. Indessen stützt sich dieses Urtheil nur auf Betrachtung der Grüder'schen Copieen und bedarf einer Verificirung nach den Originalen. Andererseits liesse sich denken, dass bei dem erstgemalten Bilde

ein stärkerer Trieb zur Idealisirung des Ausdrucks der Nebenfiguren stattgefunden, als bei dem zweiten, während es mit der Madonna der umgekehrte Fall ist.

Die Unterschriften der drei Zeichnungen lauten wörtlich nach einer mir von Herrn His-Heusler gemachten Mittheilung:

„Jacobus Meierus. Consul Reip. Basil. Anna Scheckenbürlin, uxor Jac. Meieri Cons. Bas. et Filia Jac. Meieri."

Inzwischen ist in Betreff dieser Unterschriften zu bemerken, dass dieselben nach schon von Schäfer (S. 800) gemachter und mir von Herrn His-Heusler bestätigter Bemerkung nicht aus Holbein's Zeit herrühren, sondern von weit späterm Datum, nach His-Heusler aus dem vorigen Jahrhundert, also zur Beglaubigung ohne allen Werth sind. Demnach könnte auch die Bezeichnung des älteren weiblichen Studienkopfes, welcher nach der Aehnlichkeit die Studie zur mittleren Frau unseres Bildes ist, als Frau des Bürgermeisters sehr wohl blos nach einer unbegründeten Voraussetzung gemacht sein. Dies ist aber hinsichtlich der Deutungsfrage des Bildes gar nicht gleichgültig. Denn wäre wirklich die ältere Frau der Zeichnung und mithin mittlere Frau des Bildes als Frau des Bürgermeisters anzusehen, so fände die Ansicht vom kranken Kinde in den Armen der Madonna eine grosse Schwierigkeit in dem gleichgültigen Ausdruck der mittlern Frau des Bildes, insofern man diese als Mutter des Kindes anzusehen hätte. Wogegen, wenn die ältere Frau des Bildes die Frau des Bürgermeisters und Mutter des Kindes wäre, diese Schwierigkeit wegfiele oder erheblich gemindert würde, da erstens diese Frau nicht ganz eben so theilnahmlos erscheint, zweitens nicht unwahrscheinlich als schon Verstorbene dargestellt ist (wie auch Woltmann annimmt), worauf einerseits vielleicht ihre stärkere Verhüllung und ihr fahles Colorit, andererseits der Umstand deutet, dass nicht von ihr eben so wie von den beiden andern Frauen eine Skizze nach dem Leben vorhanden ist.*)

*) Selbst der im Darmstädter Bilde über das Gesicht der ältesten Frau geworfene (im Dresdener jedoch fehlende) schwarze Schatten könnte als eine symbolische Bezeichnung, dass sie eine Verstorbene sei, gefasst werden, wenn er nicht etwa von einem schwarzen Firnisstreifen herrühren sollte, wie dies in der That Prof. Felsing's und (ob vielleicht auf Grund seiner Autorität?) Woltmann's Ansicht ist (resp. nach brieflicher Mittheilung und nach Hans Holbein I. 320 Anm.). Inzwischen schreibt mir Prof. Felsing, er habe den Dr. v. Zahn nicht für diese Ansicht zu gewinnen vermocht, wie denn v. Zahn eben so wie Wangen des schwarzen Streifens wirklich als eines Schattens über dem Gesichte der Frau gedenkt, ohne der Möglichkeit einer andern Auffassung Erwähnung zu thun. Es wäre nun sehr erwünscht, die Frage genauer mit Gründen erörtert

Wirklich spalten sich, um auf diesen Streit gelegentlich mit einzugehen, die Ansichten darüber, ob die älteste oder mittelste Frau des Bildes als Frau des Bürgermeisters anzusehen. Die älteste wird dafür gehalten von Fesch, E. Forster, Lützow und Lubke, Mosen, Patin, v. Quandt, Schäfer, Walpole, Wright, v. Zahn; die mittlere vom Abrégé, dem Hanfstängl'schen Galleriewerk, Hübner, A. W. v. Schlegel, Woltmann. Ich halte die erste Ansicht für die richtigere. Die dagegen geltend gemachten Aehnlichkeitsverhältnisse sind nämlich, wie unten zu zeigen, nichts weniger als entscheidend; wohl aber meines Erachtens die bisher gar nicht dabei berücksichtigten Altersverhältnisse. Das Alter der Frau Meier auf dem Porträt von 1516 steht offenbar zwischen dem Alter der mittelsten und ältesten Frau unseres Bildes und übersteigt jedenfalls nach den gleich anzugebenden Merkmalen das der mittleren nicht nur nach der Darstellung im Dresdener und Darmstädter Bilde, sondern auch in der Studienzeichnung. Sollte nun doch das Porträt der Bürgermeisterin von 1516 mit der jünger erscheinenden Frau des Bildes zu identificiren sein, so müsste das Bild in einem früheren Alter dieser Frau, also vor 1516, gemalt seiu, was nach den unter dem VI. Abschnitt anzugebenden Gründen nicht sein kann; also wird es die älteste des Bildes vorstellen müssen.

Das Porträt von 1516 zeigt nämlich sehr ausgearbeitete charaktervolle Züge um den Mund und eine sich von den Brauen in die Stirn hineinziehende Falte, das Gesicht der mittleren Frau beider Bilder wie der Skizze dazu aber erscheint ganz glatt, ermangelt dieser Ausarbeitung, dieser Falte. Ich beurtheile freilich hiebei das Porträt von 1516 nur nach dem Stich von de Mechel und dem Holzschnitt im Woltmann'schen Werke, die mittlere Frau des Darmstädter Bildes nach der Photographie, und die Skizze zur mittleren Frau des Bildes nach der Grüder'schen Copie im Dresdener Kupferstichcabinet; aber der Unterschied in den angegebenen Charakteren ist so palpabel und übereinstimmend, dass undenkbar ist, es rühre von fehlerhafter Wiedergabe her.

---

zu finden, da sie auch bei der Prioritäts- und Originalitätsfrage beider Bilder mit in Rücksicht gezogen werden kann. Hier am Orte hörte ich einen Künstler nach Ansicht der Photographie die Vermuthung aussprechen, dass der Mantel der Madonna als Untermalung durch das Gesicht der Frau nur durchgedunkelt sei, was aber nicht wohl sein kann, weil die Begränzungslinie des Schattens sich in einem Winkel gegen die Gränzlinie des Mantels absetzt; auch müsste man ein ähnliches Durchdunkeln durch das Gesicht des Bürgermeisters auf der andern Seite erwarten.

Ziehen wir nun die hiegegen geltend gemachten Aehnlichkeitsverhältnisse in Betracht, so ist die Aehnlichkeit des weiblichen Porträts von 1516 mit der mittleren Frau des Bildes wie mit der Zeichnung dazu allerdings zuzugeben, und bei der ungefähr gleichen Gesichtsstellung beider leicht zu beurtheilen; doch kann ich sie nicht grösser finden, als sie auch zwischen Mutter und Tochter bei vermindertem Altersunterschiede annehmbar ist. Nun aber denke man sich die älteste Frau unseres Bildes aus ihrer Profilstellung in die Gesichtslage des Porträts von 1516 gewendet, und von der starken Verhüllung des Gesichts befreit, so möchte sie ihm sogar in Betracht des gleich entschiedenen Charakterausdrucks und der Länge des Kinnes noch ähnlicher erscheinen als die mittlere Frau unseres Bildes, nur ungefähr um so viel älter, als die mittlere Frau jünger dagegen erscheint. Auch kann eine solche doppelseitige Aehnlichkeit des Porträts mit beiden Frauen unseres Bildes, welche davon immer Frau Meier sein möge, nichts Auffälliges haben; eher müsste das Gegentheil auffallen, wenn doch beide im Verhältniss von Mutter und Tochter oder allenfalls im Verhältniss zweier Schwestern stehen.

Abgesehen von vorigen Gründen ist es durchaus nicht wahrscheinlich, und ich kann selbst Gründe aus der Betrachtung zahlreicher anderer Votivbilder in dieser Hinsicht geltend machen, dass dem Donator statt seiner Frau die Mutter seiner Frau gegenüber knieen, die Frau selbst aber nur in zweiter Stelle knieen sollte. Endlich bemerken wir noch, dass in der ältesten Quelle über unser Bild, dem Fesch'schen Manuscripte, die weibliche Gruppe geradezu als „uxor cum filiabus" des Meier aufgeführt, mithin die älteste der Frauen als Frau Meier erklärt ist, ohne dass ich freilich darin etwas Entscheidendes sehe, da das Manuscript ungefähr erst 100 Jahre nach der Entstehung des Bildes ohne eigene Anschauung des Bildes verfasst ist. Doch darf man diese Angabe auch nicht für ganz gewichtlos halten, einerseits, weil der Verfasser, als Enkel einer Enkelin Meiers, die Kenntniss der Bedeutung der Figuren allenfalls von seinen Grosseltern haben konnte, welche selbst im Besitz des Bildes waren, andererseits, weil man voraussetzen darf, dass er nach einer als selbstverständlich erscheinenden Convention urtheilte.

4) Dass möglicherweise in der Handzeichnung No. 65 des Baseler Museum eine erste Skizze zu unserm Bilde gesucht werden könne, ist früher in diesem Archiv [XII. 1 ff. z. D. 1 ff.] ausgeführt, und hierauf komme ich nicht zurück.

V. Autorschaft und Prioritätsverhältniss beider Bilder.

Nachdem durch Hirt's Schrift vom Jahre 1830 das Kunstpublicum auf das Darmstädter Exemplar, als Rival des Dresdener, aufmerksam geworden, hat eine Zeit lang ein Streit über die Autorschaft und Priorität des einen und andern Bildes bestanden, woran sich Hirt, Kugler, Hübner, Waagen, Schäfer, v. Zahn und Woltmann betheiligt haben, und der jetzt, namentlich nach v. Zahn's gründlicher Untersuchung, abschliessend dahin als entschieden angesehen werden kann, dass beide Exemplare mindestens dem Hauptbestande nach von Holbein's eigener Hand sind, das Darmstädter aber das erstgemalte ist. Abgesehen von Hirt's beiläufigem und v. Zahn's ins Speciellste motivirtem Urtheil stimmen hierin auch Kugler, Waagen und Woltmann überein, Kenner, welche sämmtlich Gelegenheit hatten, beide Bilder genauer zu untersuchen,*) wogegen die entgegengesetzten Ansichten nur von Solchen vertreten wurden (Schäfer, beiläufig Förster und früherhin Hübner), welche entweder das Darmstädter Bild gar nicht oder nur flüchtig hatten betrachten können. Die durchgängige Originalität des Darmstädter Bildes wird überhaupt von keinem der erstgenannten Kunstkenner bezweifelt, wogegen der Grad der im Allgemeinen zugestandenen Mitbetheiligung von Gehülfen am Dresdener Bilde von ihnen verschieden beurtheilt wird. Folgendes überhaupt die Uebersicht der zur Geltung gekommenen Ansichten:

Hirt (Kunstbem. 1830 S. 16) vermag nach der Vortrefflichkeit beider Bilder keines für die Copie des andern zu halten, wagt aber nicht, sich zu entscheiden, welches die Replik des andern sei.

Kugler (Kunstbl. 1845. No. 8) entscheidet sich nach einer eingehenden Vergleichung beider Bilder dafür: „dass das Berliner [jetzt Darmstädter] Bild das ursprüngliche Exemplar und als solches eines der höchsten Meisterwerke des grossen deutschen Künstlers sei. Wie es sich hienach mit dem Dresdener Bilde verhalte, wage er zur Zeit nicht geradezu zu entscheiden. . . . . Vorläufig dürfte etwa anzunehmen sein, dass Holbein die Wiederholung mit anderweitiger Beihülfe gefertigt habe." — Dieses, im Kunstbl. gegebene Urtheil findet sich in Kugler's Gesch. der Malerei. 2. Aufl. 1847. II. S. 282 mit einem „vielleicht" und in Kugler's kl. Schriften mit dem Nachtrag von 1853 wiederholt,

*) Aus einer brieflichen Bemerkung des Hrn. Prof. Felsing darf ich übrigens schliessen, dass ihm eigentlich die Priorität der Ansicht über die Originalität des Darmstädter Bildes, „gegründet auf die Contourveränderungen im zweiten in Dresden" gebühre, und dies auch von Waagen, sowie Kugler und Hübner brieflich anerkannt sei.

dass Prof. J. Felsing die Ansicht von der Priorität des Darmstädter Exemplares theile.

E. Förster nennt in einer Anmerkung seiner Gesch. d. Kunst. (1852. II. S. 235) das Darmstädter Bild einfach „eine Wiederholung" des Dresdener; und in seinen Denkm. (1859. Bd. V.) „eine alte, sehr gute Copie" des Dresdener, ohne Motivirung seiner Auffassung.

J. Hübner äussert sich in einer Anmerkung seines Verzeichnisses (1. Aufl. 1856. S. 16 und 2. Aufl. 1862. S. 19) wie folgt gegen Kugler's Ansicht der Priorität des Darmstädter Bildes: „Bei aller Hochachtung vor dem berühmten Kunsthistoriker jedoch, können wir seine Gründe für die Behauptung nicht ausreichend finden," gibt jedoch keine Motive dazu, und erklärt sich nicht, ob er das Darmstädter Bild damals schon gesehen.

v. Zahn aber gibt in diesem Archiv XI. S. 42 oder seinem daraus abgedruckten Schriftchen (S. 14) eine von Hübner „im Jahr 1861 nach erneuerter Betrachtung" des Darmstädter Bildes niedergeschriebene (von Hübner ihm mitgetheilte) Notiz wieder. Hienach entscheidet sich derselbe jetzt bestimmt dafür, im Darmstädter Bilde keine Copie des Dresdener von fremder Hand, sondern ein Bild von der Hand desselben Meisters zu sehen; erkennt an, „die Hypothese, dass Holbein das Darmstädter Bild zuerst gemalt habe, habe bei der unparteiischen Prüfung Manches für sich", mag sich aber doch nicht endgültig entscheiden.

Waagen erklärt nach eingehender Untersuchung das Darmstädter Bild entschieden für ein Original und das Dresdener für eine Replik desselben von des Künstlers eigener Hand; nur der Teppich im letzteren möge einem Gehülfen überlassen sein. So sowohl in seinem Schriftchen: „Einige Bemerk." 1856 S. 45 als in seinem Handb. der Malerschulen I. 1862. S. 266.*)

Schäfer (1860. S. 787) opponirt ausführlich gegen Kugler's und Waagen's Ansicht der Priorität des Darmstädter Bildes, ohne jedoch letzteres selbst gesehen zu haben, was seine Opposition um so mehr gewichtslos macht, als er dabei irrthümlich eine Bemerkung Waagen's über die Ausführung des Teppichs auf dem Dresdener Bilde auf das Darmstädter bezieht und hierauf

*) Wie hiemit folgende Angabe von M. Schasler in s. Dioskuren 1866. S. 181 stimmt, kann ich nicht sagen: „Waagen im Bericht über die Sitzung des „„Vereins für Kunst des Mittelalters und der Neuzeit"" vom 20. Mai 1866 nennt zwar „„beide Bilder in gewisser Weise Originale,"" meint aber zugleich, „„man werde nicht fehl gehen, wenn man in dem Darmstädter Bild ein Altarblatt sehe, in dem andern hingegen eine von Schülerhand reproducirte und zur Schmückung eines Zimmers bestimmte Darstellung vorausetze."" Ich habe mir den Bericht buchhändlerisch nicht zu verschaffen vermocht.

sein Urtheil mit stützt. Er hält es für wahrscheinlich, „dass der Bruder, Ambrosius Holbein, das Darmstädter Bild erst nach Hans Holbein's Weggange von Basel im Jahr 1826 gemalt habe," und bezieht sich dabei auf das Urtheil des Malers Grüder, der beide Bilder studirt und das Dresdener copirt habe, wogegen Woltmann (Hans Holb. I. 321) mit Lebhaftigkeit remonstrirt.

v. Zahn erklärt in diesem Archiv (XI.) oder resp. in seinem Schriftchen als Abdruck daraus beide Exemplare als von Holbein's Hand, und zwar das Dresdener als eine in der Hauptsache verbesserte Wiederholung des Darmstädter, so jedoch, dass auch das Darmstädter manche nicht unwichtige Vorzüge vor dem Dresdener hat, worin das mehr Nebensächliche vielleicht mit fremder Beihülfe gefertigt sein könnte.

Woltmann (Hans Holb. 1866. I. 317 ff.) schliesst sich dem v. Zahn'schen Urtheile in der Hauptsache an, nur dass er entschieden in den Nebenfiguren und dem Beiwerke des Dresdener Bildes die Hand eines geschickten Gehülfen glaubt erkennen zu können, und dem Darmstädter Bilde im Ganzen den Vorzug vor dem Dresdener gibt.

Die Gründe, keines beider Bilder als eine Copie des andern durch eine fremde Hand, sondern das eine als eine Replik des andern durch die Hand desselben Künstlers, unsers Holbein, möglicherweise nur mit fremder Beihülfe in den Nebenfiguren und Nebensachen zu halten, sind, in der Hauptsache nach vorigen Untersuchungen zusammengestellt, folgende:

1) Für die Autorschaft Holbein's am Dresdener Bilde spricht zuvörderst die Tradition, sofern es bei und vor seinem Ankauf in Venedig für Dresden allgemein als Holbein'sches Werk gegolten hat (vergl. Wright, Walpole, Algarotti), und wenn, wie wahrscheinlich ist, das Bild, von welchem das Fesch'sche Manuscript und Sandrart als Holbein'schem Werk sprechen, das später nach Venedig übergegangene und von da nach Dresden verkaufte Bild ist, so ist hiemit die Autorschaft Holbein's daran noch bestimmter historisch constatirt. Da aber nach den weiter anzugebenden Gründen das Dresdener nur als Replik des Darmstädter, in der Hauptsache von der Hand des gleichen Künstlers, angesehen werden kann, so ist hiemit indirect die Autorschaft Holbein's auch am Darmstädter Bilde entschieden.

2) Beide Bilder bewähren eine solche Meisterschaft des Künstlers, dass man keines von beiden einem unbekannten Copisten Holbein's, sondern beide wenigstens in der Hauptsache nur Holbein selbst zuschreiben kann. Beim Darmstädter Bilde insbesondere vereinigen sich die Stimmen aller Kenner, welche dasselbe genau in Augenschein nehmen konnten (Hirt, Kugler,

Waagen, v. Zahn, Woltmann), zur unbedingten Anerkennung dieser Meisterschaft; auch beim Dresdener aber hat man nur betreffs der Malweise der Nebenfiguren und Nebendinge Zweifel erheben zu können geglaubt, ob sie Holbein's Pinsel ganz würdig seien, indess die Auffassung der Hauptfigur und ganzen Anordnung des Bildes sogar Vorzüge vor dem Darmstädter zeigt, die es zu einem Lieblingsbild der deutschen Nation gemacht haben, was das Darmstädter mit allen Vortheilen, die es für Kenner voraus haben mag, nie zu werden vermöchte. Um doch Einiges hinsichtlich dieser Vortheile zu berühren, so sind im Darmstädter Bilde die knieenden Figuren lebendiger und charakteristischer aufgefasst, als im Dresdener, der Fussteppich und der Kopfputz des weissen Mädchens zeigen im Darmstädter Bilde eine viel vollendetere Ausführung, die Hand des Mädchens ist im Dresdener Bilde weit von der Feinheit entfernt, welche sonst für Holbein's Weise, Hände zu malen, charakteristisch ist (Woltmann); ein Hautfältchen, „ein Wunder von Naturwahrheit" im rechten Fuss des Kindes in den Armen der Madonna fehlt im Dresdener Bilde (v. Zahn) u. s. w.

3) Beide Exemplare zeigen bei einer gemeinsamen Grundlage der Composition so grosse Abweichungen von einander, nicht nur in der Auffassung der Hauptfiguren der Madonna und des Kindes, sondern auch im ganzen Arrangement und einer Menge Particularitäten des Bildes, dass man kaum annehmen kann, ein Copist würde so grosse Veränderungen gewagt haben. Und zwar stimmen Waagen, Woltmann und neuerdings auch Hübner*) in Geltendmachung dieses Grundes überein.

In der That, wie hätte wohl ein fremder Copist darauf kommen können, den Charakter der Madonna geradezu zu verwandeln, die Mundwinkel des Kindes in den Armen der Madonna entgegengesetzt zu richten, das Verhältniss der Figuren zum Rahmen, die Proportionen des knieenden Vaters so zu verändern, wie es geschehen ist u. s. w. Auch macht Waagen den schwarzen Schlagschatten in dieser Hinsicht geltend, welcher auf dem Gesichte der ältesten Frau im Darmstädter Bilde zu sehen ist, im Dresdener aber fehlt, wobei jedoch die [S. 47] obbemerkte Frage in Rücksicht kommt, ob dies nicht vielmehr ein schwarzer Firnissstreifen ist.

Verhehlen wir uns nicht, dass dieser bei einem [illegible]eren Copisten für sich allein schon durchschlagende Grund [illegible] nicht ganz eben so bei einem alten ist. Denn es kommen [illegible] alten Künstlern, Malern wie Kupferstechern, allerdings Beispiele sehr

*) Nach v. Zahn's Schrift. S. 14.

auffälliger eigener Zuthat und Abänderung der Werke vor, auf deren Copie sie sich einliessen, wie dies u. a. von Rubens bekannt ist. Immer aber bleiben so bedeutende Abänderungen, als hier vorliegen, auch Seitens eines alten Copisten sehr unwahrscheinlich; und wenn der daher zu entnehmende Grund für sich allein nicht bindend ist, wird er es doch durch Zutritt der andern Gründe.

Dass dem Darmstädter Exemplar die zeitliche Priorität vor dem Dresdener zukommt, folgt aus der Richtung der Veränderungen, welche das Dresdener Exemplar gegen das Darmstädter zeigt. Sie sind nur nach dieser Zeitfolge erklärlich. Die ideale Hauptfigur, die Madonna, zeigt sich im Dresdener Bilde so viel holdseliger, lieblicher, gewinnender in der ganzen Auffassung als die Darmstädter Madonna, die Proportions- und Anordnungsverhältnisse des ganzen Bildes sind im Dresdener Bilde so viel günstiger als im Darmstädt'schen, dass man in diesen Hinsichten (nach v. Zahn's Ausdruck) im Dresdener Exemplar nur eine „verbesserte Wiederholung" des Darmstädter sehen und sich in keiner Weise denken kann, dass ein Künstler von dem Dresdener Bilde den Rückschritt in diesen Hauptpunkten zum Darmstädter gemacht haben würde, einen Rückschritt, der in so prägnanten charakteristischen Verhältnissen liegt, um keineswegs auf eine flüchtigere oder nachlässigere Behandlung geschoben werden zu können, von der ja überhaupt im Darmstädter Bilde eher das Gegentheil zu bemerken ist. Wogegen man sehr wohl denken kann, dass er den Fortschritt in umgekehrter Richtung gemacht, sich (nach Woltmann's Ausdruck) mit kritischem Blick über sich selbst gestellt hat. — Werfe man nur z. B. einen vergleichenden Blick auf die Weise, wie sich die Muschel über dem Haupte der Madonna im einen und im andern Bilde wölbt (in den Umrisszeichnungen oder Photographien beider), so dürfte man es hienach allein schon unmöglich finden, dass Holbein die so viel vortheilhaftere Anordnung des Bildes mit der so viel unvortheilhafteren des Darmstädter vertauscht haben sollte. Man glaubt in der That, vom Dresdener zum Darmstädter Bilde übergehend, die Madonna aus einem hohen luftigen Zimmer, wo sich die Decke frei und hoch über der Krone derselben wölbt, in ein solches treten zu sehen, wo sie mit der Krone fast oben anstösst, was sich unvergleichlich schlechter ausnimmt. — Wenn nun aber doch die Porträtköpfe im Darmstädter Bilde lebendiger und charakteristischer, hiemit vollkommener dargestellt und manche Nebendinge mehr ausgeführt sind, als im Dresdener, so lässt sich wohl denken, dass das Interesse der realistischen Wiedergabe dieser Porträts und

Nebendinge bei der zweiten Darstellung gegen das der Hauptfigur zurückgetreten, und eben deshalb die Ausführung ganz oder theilweis sei es einem Gehülfen überlassen oder von Holbein selbst flüchtiger geschehen ist. Nicht aber lässt sich denken, dass die Wiederholung der einmal vorhandenen Porträts die erste Darstellung derselben an Frische und Leben so übertreffen konnte, wie es im Darmstädter Bilde gegen das Dresdener der Fall ist.

VI. Ueber die Entstehungszeit des Bildes.

Vor Bekanntwerden des Darmstädter Exemplares konnte die Frage nach der Entstehungszeit des Bildes begreiflich nur in Bezug auf das Dresdener Exemplar ohne Unterscheidung beider Exemplare besprochen werden. Jetzt hat sich die Frage zu theilen. Wann ist das Darmstädter und wann ist das [nach V] jedenfalls spätere Dresdener Exemplar entstanden? Directe Nachrichten darüber liegen für keines von beiden Exemplaren vor; es gilt also, indirecte Anzeichen dafür zu gewinnen. Leider sind diese zu unsicher und unbestimmt, um ein Schwanken innerhalb nicht ganz enger Grenzen zu verhindern. Die Grenzen der Annahmen, denen ich noch ohne Unterscheidung beider Exemplare in dieser Hinsicht begegnet bin, sind: Nach 1532 (Ochs), und zwischen 1516 und 1520 (Schäfer); auch gehen über diese Grenzen die Annahmen nach geschehener Unterscheidung beider nicht hinaus.

Als wichtige historische Anhaltspunkte bei Discussion der mancherlei Möglichkeiten, welche betreffs genauerer Bestimmung obwalten, sind insbesondere folgende im Auge zu behalten.

Holbein siedelte aller Wahrscheinlichkeit nach erst im J. 1516 von seiner Vaterstadt Augsburg nach Basel über und malte in demselben Jahre das obbesprochene Doppelporträt des Bürgermeister Meier und seiner Frau. Könnte man nun auch zweifeln, ob die älteste oder mittelste Frau des Bildes mit dem weiblichen Porträt von 1516 zu identificiren, obschon mir dies nach dem früher [S. 48 f.] Angeführten nicht zweifelhaft scheint, so erscheint jedenfalls das Porträt des Bürgermeisters nicht älter, sondern eher jünger als der Kopf des Bildes und der noch vorhandenen Skizze dazu; das Bild ist also sicher erst nach 1516 gemalt, womit auch stimmt, dass der 1495 geborene Holbein ein Bild von solcher Bedeutung kaum schon 1516 würde zu malen vermocht haben.

Im Jahre 1526 siedelte Holbein nach England über, um erst im Jahre 1529, auf ungefähr 2 Jahre, nach Basel zurückzukehren; im J. 1529 ward die Reformation in Basel eingeführt,

wurden die Baseler Kirchen durch den Bildersturm verwüstet und wanderte wahrscheinlich J. Meier zum Hasen aus. Es ist also schwerlich anzunehmen (worauf schon Ochs und Schäfer Gewicht legen), dass ein so katholisches Bild noch nach 1529 hätte in Basel entstehen können, zumal wenn es als Votivbild an einer Kirche oder Kapelle aufgestellt werden sollte; und eine andere Aufstellungsweise ist bei Votivbildern nicht nur nicht wahrscheinlich, sondern kommt, so viel mir bekannt, nicht vor. Die Möglichkeit, dass es in einer Hauskapelle verborgen aufgestellt worden sei, ist allerdings an sich nicht ausgeschlossen. Die Ansicht Hegner's und Woltmann's aber, dass Meier als eifriger Katholik das Bild vielmehr gerade in oppositionellem Sinne gegen die Reformation habe malen oder copiren lassen, hat jedenfalls historisch nichts für sich; und schwerlich hätte Holbein, auf Verdienst bei seinen Landsleuten angewiesen, einen Auftrag der Art in einer Zeit zu übernehmen gewagt, wo die Leidenschaften des Religionskampfes noch im höchsten Grade aufgeregt waren, und der Katholicismus unterlag. Somit dürfte sicher das erste, wahrscheinlich aber auch das zweite Exemplar vor 1529, ja vor Holbein's Uebersiedelung nach England, also vor 1526, gemalt sein, wie dies auch Waagen nach Gründen, die der Malweise des Dresdener Bildes entnommen sind, schliesst, wonach er das erste um 1519, das zweite um 1524 oder 1525 setzt. Woltmann freilich, ohne Waagen's Gründe zu berücksichtigen, schliesst gegentheils aus der Malweise der Bilder vielmehr auf eine Entstehung des Darmstädter Bildes in den letzten Jahren vor der Abreise Holbein's nach England, des Dresdener während seines zweijährigen Aufenthalts in Basel nach 1529 (s. unten), begegnet jedoch dabei hinsichtlich der Malweise des ersten der Opposition v. Zahn's (s. unten).

Da man früher nach Hegner annahm, dass Holbein nach seiner Rückkehr von England im Jahre 1529 nur kurze Zeit in Basel verweilt habe, so liess sich auch hierin ein Gegengrund gegen die Entstehung oder Wiederholung eines so bedeutenden Bildes zu dieser Zeit finden, doch hat sich dieser Gegengrund durch His-Häusler's Constatirung eines längern Aufenthalts erledigt, woran er schon die Möglichkeit knüpft, dass das Dresdener Bild zu dieser Zeit gemalt sein könne; ohne das Bedenken wegen seines katholischen Charakters zu übergehen.

Sollte die Handzeichnung No. 65 des Baseler Museums, welche einen Kriegsmann vor der Maria kniend vorstellt, wirklich eine Skizze zu unserm Bilde sein, und der Kriegsmann darauf den Bürgermeister Meier vorstellen, wofür früher in diesem Archiv [XII. 12. z. D. 12] manche Wahrscheinlichkeitsgründe

angeführt sind, so würde, wie eben da bemerkt, nach dem Datum der Kriegszüge Meiers diese Skizze um 1520 oder 1524, und das erste Exemplar des Bildes in Betracht seiner doch grossen Abweichungen von der Skizze vielleicht erst einige Jahre später, wozwischen sich der Plan geändert, entstanden zu denken sein. Doch ist hierauf kein besonderes Gewicht zu legen.

Auch v. Quandt und Schäfer haben sich bei der Discussion betheiligt.

Eine feste Entscheidung geht überhaupt aus Allem nicht hervor; ich glaube aber das Wesentlichste dessen, was von verschiedenen Seiten geltend gemacht worden ist, noch mit den eigenen Worten der bei der Discussion Betheiligten anführen zu müssen.

Ochs (S. 396) gelenkt [nach S. 38] der Ansicht als einer verbreiteten, dass das Bild nach 1532, wo Holbein das zweitemal von England nach Basel zurückkehrte, von ihm gemalt sei, findet es aber durch die Kennzeichen der katholischen Religion, die sich in unserm Bilde finden, wahrscheinlicher, dass dasselbe schon vor der Reformation [welche im J. 1529 eingeführt ward], bestanden habe.

Von Quandt (Begleiter S. 148) sagt: „nach meiner Ueberzeugung malte Holbein dies Bild in Strassburg, als er Basel verlassen hatte, also nach dem Jahre 1526. Es ist hieraus erklärlich, warum die Porträtköpfe des Bürgermeister Meier, seiner Frau und Töchter nicht so geistvoll sind, wie die idealen Köpfe der Madonna, des Christkindes, des Knabens und des nackten Kindes im Vorgrunde, denn er copirte die Porträts der erstern nach Studien, die er nach der Natur vorher in Basel gemacht hatte, und selbst die malerische Behandlung erhielt durch sein Bestreben, den Entwürfen recht treu zu bleiben, in der Farbe etwas Schweres, indess er andere Gegenstände, die Eingebungen seines Geistes waren, zwanglos darstellte."

Hegner (S. 239), gleich den Vorigen noch ohne Kenntniss des Darmstädter Exemplars, vermuthet, dass das Bild 1529, während Holbein's erstem Besuche Basels von England aus, gemalt worden sei, indem der Bürgermeister als eifriger Gegner der zu dieser Zeit einbrechenden Reformation es „wahrscheinlich als ein verdienstliches Werk angesehen habe, sich jetzt in Anbetung der heiligen Jungfrau malen zu lassen. Späterhin wäre das in Basel kaum mehr angegangen, und gegen eine frühere Zeit spreche die ausserordentliche Vollendung, die Holbein sich erst in England in diesem Grad angewöhnt hatte."

Hiegegen macht Waagen (Bemerk. S. 41) ausser der von Hegner anderwärts selbst bemerkten (jedoch später widerlegten) kurzen Aufenthaltszeit Holbein's in Basel geltend:

„Ausserdem aber hatte sich Holbein im Jahre 1529 in seinen Bildnissen bereits eine grössere und mehr vereinfachte Auffassung angeeignet, als wir sie auf dem Dresdener Bilde finden. Hiefür brauche ich nur das treffliche, mit dem Jahre 1528 bezeichnete Bildniss des Nicolaus Kratzer, Astronom Heinrichs VIII. in der Gallerie des Louvre anzuführen." . . . Weiter: „Jene Ueberzeugung, dass Holbein das Dresdener Bild vor dem Jahre 1526 gemalt habe, stützt sich aber vornämlich auf die grosse Aehnlichkeit in Auffassung und Färbung mit dem mit 1519 bezeichneten Bildnisse des Bonifacius Amerbach im Museum zu Basel und dem mässigen Unterschiede im Lebensalter des Meier und seiner Frau auf dem Dresdener Bilde, mit denen auf den mit 1516 bezeichneten Bildnissen, welche sich ebenfalls im Museum zu Basel befinden."

In letzter Beziehung hat Waagen (Kunstw. S. 224) schon früher bemerkt: „die ansprechende Persönlichkeit [des Amerbach nach seinem Bildnisse] steht sowohl in der lebendigen Auffassung als in der meisterlichen Durchbildung und dem bräunlichen Ton den Bildnissen der Familie des Bürgermeisters Meier zu Dresden so nahe, dass ich fest überzeugt bin, wie letzteres keineswegs, wie man bisher und ich selbst angenommen, während Holbein's erstem Besuch Basels aus England im Jahre 1529 oder gar noch später, sondern sicher noch vor seiner ersten Reise nach England im Jahre 1526, vielleicht in den Jahren 1524 und 1525 ausgeführt worden ist." — Und ferner (ebendas. 269): „Vergleicht man diese Bildnisse [von Meier und Frau mit der Jahreszahl 1516 s. oben] mit den Bildnissen der nämlichen Personen auf dem berühmten Bilde in Dresden, so ist der Abstand in der Kunst, wie in ihrem Lebensalter, keineswegs sehr gross."

Schäfer (S. 784) stimmt den Gründen Waagen's bei, macht dazu geltend, dass es nach Einführung der Reformation in Basel im J. 1529 „der schon bei den Baselern seit 1521 nicht eben beliebte Exbürgermeister Jacob Meier wohl nicht gewagt hätte, wenn auch nur für sein Haus, ein den Marienculus verherrlichendes Gemälde aufzustellen, da dies doch nicht verschwiegen bleiben konnte, und er sich dadurch am Ende eine noch grössere Feindschaft bei der vorherrschenden reformirten Partei zugezogen haben dürfte;" — weiter (S. 800): „es sei keineswegs zu gewagt, anzunehmen, dass Holbein das Meier'sche Bild schon vor 1521 gemalt habe, da sich nach Paul von Stetten im freiherrl. Rheling'schen Schlosse zu Hainhofen bei Augsburg zwei grosse Familien-Tafeln von vorzüglicher Ausführung von Holbein's des jüngern Hand befanden, welche laut Bezeichnung

im J. 1517 gemalt waren;"*) — endlich, „dass das [Dresdener] Bild zuverlässig in Tempera und nicht in Oel gemalt sei," . . . „während doch Holbein nach seiner Uebersiedelung nach England, nachdem er zuvor in den Niederlanden sich mit der daselbst schon sehr ausgebildeten Harzmalerei noch mehr vertraut gemacht hätte, ausschliesslich nur in Oel gemalt zu haben scheine."

Inzwischen widerspricht v. Zahn in seinem Schriftchen jener Angabe, dass das Dresdener Bild kein Oelbild sei, entschieden.

In dem wahrscheinlich von Schäfer herrührenden Text zur Hanfstängl'schen Photographie des Dresdener Bildes ist ohne Motivirung geradezu gesagt: das Bild „wurde in den Jahren 1516 bis 1520 von Hans Holbein in geeignetster Weise erfunden."

v. Zahn gibt zwar für die Priorität des Darmstädter vor dem Dresdener Bilde überzeugende Beweise, ohne sich aber auf die absolute Entstehungszeit beider einzulassen.

Herr His-Heusler sagt in einem Schreiben vom 28. Sept. 1865 an Herrn Rud. Weigel, welches mir von diesem mitgetheilt worden: „Was das Geschichtliche anlangt, so wäre es nicht so unmöglich, dass Holbein das Dresdener Bild während seines zweijährigen Aufenthaltes in Basel von 1529—1531 gemalt haben könnte, von welchem der Verfasser [v. Zahn] noch keine Kenntniss haben konnte, da ich den Beweis erst neulich im Archiv aufgefunden habe."**) Doch scheint es anderseits wieder nicht recht denkbar, dass man um diese Zeit der gewaltsamen Durchführung der Reformation in unserer Stadt und des Bildersturmes eine so katholische Darstellung gewagt hätte; es müsste dies ganz im Geheimen geschehen sein, denn allerdings blieb Jacob Meier zum Hasen ein Anhänger des alten Glaubens."

Woltmann endlich, auf der His-Heusler'schen Entdeckung fussend, ohne in voriges Bedenken mit einzugehen, sagt (S. 322) „Während die Behandlung des Darmstädter Bildes ganz den letzten Jahren vor Holbein's erster Reise nach England entspricht,***) deuten die grauen Schatten bei der Maria und dem

*) Im Woltmann'schen Werke finde ich derselben nicht gedacht. F.

**) Vergl. hierüber dessen Schriftchen: „Die neuesten Forschungen über H. Holbein u. s. w. Basel 1865."

***) Näher S. 320 von ihm so charakterisirt: „Ueberall geht hier der klare kräftige, gleichmässig warme, in dem Schatten bräunliche Ton durch, wie wir ihn bei Holbein seit seiner Jugend, während der ganzen bisher betrachteten Zeit, kennen gelernt; hier freilich so durchgebildet, dass Alles, was er sonst giebt, dagegen zurücksteht.

Christuskinde des Dresdener Bildes auf die Zeit nach 1529 hin,*) so dass diese Wiederholung in die Jahre vor seiner zweiten englischen Reise, 1529 bis 1531 oder 1532, fallen muss. — Es hat durchaus nichts Unwahrscheinliches, dass Holbein damals den Auftrag einer solchen Wiederholung übernahm. Trotz mancher Bestellungen von Seiten des Rathes mag es in den Jahren, welche unmittelbar dem wilden Bildersturm im J. 1529 folgten, ziemlich unerfreulich ausgesehen haben für die Kunst. Schwerlich hätte er sonst die Heimath zum zweitenmale verlassen." . . . Weiter (S. 327): „Bei dem Bürgermeister ist es bestimmte Absicht gewesen, zu einer Zeit, wo die neue Lehre immer lebhafter eindrang und selbst im städtischen Regiment die Oberhand gewann, eine passende Gelegenheit zu benutzen, um vor Jedermanns Augen sich und sein ganzes Haus hinzustellen in Verehrung der heiligsten Jungfrau und Mutter, und unter dem Segen des göttlichen Kindes, das sie trägt."

Dem entgegen hat mir nun freilich Dr. v. Zahn mündlich erklärt, dass nach seiner Ansicht ein Schluss aus der Verschiedenheit des Tones, den das Colorit der beiden Bilder zeigt, auf die Zeitverschiedenheit der Bilder wegen des modificirenden Einflusses, den der dunkelgelbe Firniss auf diesen Ton beim Darmstädter Bilde äussere, ganz unthunlich sei, wie denn auch schon in seiner vor Woltmann's Werk erschienenen Abhandlung [Archiv XI.] in dieser Hinsicht bemerkt ist, ohne dass ich von Woltmann darauf Rücksicht genommen finde, „dass die ursprüngliche Beschaffenheit der in bräunlichen Tönen modellirten Stellen des Weiss auf der Darmstädter Madonna, wie an einigen vom Firniss enthlössten kleinen Flecken sichtbar wird, den feinen grauen Tönen des Dresdener Bildes näher gestanden habe, als es jetzt scheint," und dass „der Firnissüberzug wahrscheinlich auf ähnliche Weise die Verschiedenheiten in den Farbentinten des ursprünglichen Colorits verwischt und dem Ganzen den Eindruck einer gleichmässigen, bräunlich-warmen Mischung ertheilt habe."

VII. Ursprünglicher Besitzstand und ursprüngliche Aufstellungsweise.

Die bekannten Nachrichten über unser Bild reichen nicht bis zum ersten Besitzstand, sei es des einen oder des andern Exemplars, zurück. Da indess das Exemplar, wovon Fesch

*) S. 320: „In diesem sind, besonders bei dem obern Kinde, grüne Halbtöne angebracht, welche mit der Carnation der unteren Köpfe nicht übereinstimmen, und es gehen feine graue Schatten in einer kühleren Haltung durch, wie sie erst in spätern Bildern des Meisters, etwa seit 1529, zu finden sind."

spricht, und welches wahrscheinlich das Dresdener ist [vergl. S. 209], im Besitze seines Grossvaters war, welcher zur dritten Frau eine Enkelin des Bürgermeisters Meier hatte, wie in diesem Archiv [S. 67 z. D. 45] constatirt ist, so darf man annehmen, dass dieses Exemplar von vornherein im Besitze des Bürgermeisters, als Besteller, gewesen ist, und von diesem sich auf die weibliche Nachkommenschaft vererbt hat. Daran knüpft Woltmann (I. 325) die Vermuthung, dass hingegen das frühere, das Darmstädter, Bild im Besitz der männlichen Linie gewesen sei, indem er hinzufügt: „Ja es liegt die Vermuthung nahe, dass vielleicht die Theilung der Familie, welche durch Anna's [der Tochter des Bürgermeisters] Verheirathung eintrat, die Ursache zur Bestellung des zweiten Exemplares gewesen sei, indem beide Theile sich nicht von dem Kunstwerke trennen wollten, auf dem sie ihre Lieben so schön und lebenstreu vereinigt sahen. Um 1529, wo das Dresdener Exemplar frühestens entstanden ist [nach Woltmann nämlich] kann die Ehe sehr gut stattgefunden haben; damals war Rudolf [muss vielmehr Nicolaus heissen] Irmi 22 Jahre alt, Anna vielleicht ein paar Jahre jünger; man heirathete zu jenen Zeiten früh. Es ist gewiss beachtenswerth, dass auch von den 1516 gemalten Bildnissen Meier's und seiner Frau, die ebenfalls durch Erbschaft an Dr. Remigius Fesch gekommen waren, ausser dem Original eine gute alte Wiederholung, in gleicher Grösse, und offenbar nicht viel später als das Original entstanden, auf dem Baseler Museum vorhanden ist (nach dem Katalog gleichfalls aus der Sammlung Fesch). Diese Copie wurde sicherlich in ähnlicher Veranlassung gemacht. Die Familie hielt in ihren verschiedenen Zweigen das Andenken an die Ihrigen lebhaft fest. — Die Annahme, das Darmstädter Bild sei auf Meier's männliche Nachkommenschaft übergegangen, würde auch erklären, weshalb über dieses keine ältere Tradition vorhanden ist.“ Woltmann erinnert nämlich in dieser Hinsicht an die wahrscheinliche Auswanderung des Bürgermeisters beim Eintritt der Reformation. „So möge das Bild mit seinem Besitzer früh auch ausserhalb gekommen sein.“

Unstreitig liegen hierin Möglichkeiten; nur weiss ich nicht, wie sich die vorige Ansicht mit folgender anderweitig (S. 322) von Woltmann aufgestellten verträgt: „das Dresdener Exemplar kann, nach der Zeit des Bildersturmes, allein für das Haus gemalt sein; das frühere war, seinem Inhalt und seiner Grösse nach, entschieden ein Kirchenbild und wahrscheinlich für einen höheren Standort bestimmt. Wie bei den Orgelthüren sind auch hier die Gestalten von unten perspectivisch gesehen.“ Dazu würde sich fragen, warum das doppelte Exemplar der Porträts im einseitigen

Besitze der weiblichen Linie geblieben, wenn die Verdoppelung den gleichen Grund als die unseres Bildes gehabt, zwischen der männlichen und weiblichen Linie getheilt zu werden.

Schon Waagen*) übrigens hat die gewiss wahrscheinlichere Ansicht aufgestellt und mit Gründen unterstützt, dass das erstgemalte, das Darmstädter Bild, als Votivbild für eine Kirche oder Kapelle bestimmt und das zweitgemalte Dresdener nur eine Wiederholung für die Familie gewesen sei, wie denn der natürliche und wohl ausnahmslose Ort für Votivbilder ein heiliger Ort ist; daher auch die von Schäfer wiederholt aufgestellte Ansicht, das Bild möge als eine blosse Gedächtnisstafel im Hause aufgestellt gewesen sein, wenig für sich hat. Sollte gar das Bild ein Epitaphbild für die älteste der Frauen im Bilde sein, wie Woltmann meint, eine Ansicht, die ich freilich aus verschiedenen Gründen nicht theilen kann,**) — wenn schon ich vermuthe, die Frau sei als eine Verstorbene dargestellt, — so wäre die Forderung der Aufstellung an einem heiligen Orte zwingend, und nicht einmal an eine Familienkapelle dürfte sich dann mehr denken lassen.

Waagen unterstützt den von der Bestimmung eines Votivbildes hergenommenen Grund noch durch den folgenden: „Alles sei in dem Darmstädter Bilde auf eine kräftige Wirkung in einer gewissen Entfernung berechnet, wie dieses die Stelle auf dem Altare mit sich bringe . . ., hingegen fänden sich in dem Dresdener Bilde solche Veränderungen, welche es besonders für eine nahe Betrachtung geeignet machen, wie sie in einem Zimmer stattfinde." Und zwar ist Folgendes von seinen Angaben hieher zu ziehen. „Das Bild in Darmstadt ist in einem sehr soliden Impasto mit grosser Frische . . . aber im Verhältniss zu dem in Dresden mit einer gewissen Breite durchgeführt . . . der Kopf der Maria [in letzterem Bilde] ist . . . in der Behandlung, bei

*) Einige Bemerk. S. 43, so wie Handb. der Malerschulen, I. S. 266.

**) In einem Epitaphbilde würden sicher die Familienwappen nicht gefehlt haben, und die Frau, der das Epitaphbild galt, nicht in den Hintergrund gerückt, sondern im Vorgrunde mit sichtlich gefalteten Händen dargestellt worden sein. Beides finde ich conventionell bei Epitaphbildern, und dass Holbein selbst dieser Convention folgte, beweist das Augsburger Epitaphbild mit dem Bürgermeister Schwartz. Auch hatte nicht nur das Geschlecht der Meier z. Hasen, sondern auch der Zschekapürlin, dem die Frau angehörte, ein Familienwappen, wie daraus hervorgeht, dass auf dem Freiburger Votiv-Doppelbilde von unserm Holbein selbst, wo der Donator ein Oberriedt, die Frau eine geborene Zschekapürlin ist, die Wappen beider angebracht sind. Endlich würde das segnende Christkind, wofür allen Gegengründen zum Trotz das Kind in den Armen der Madonna dann zu halten wäre, sicher sein Gesicht nicht von der Frau, die es segnet, abgewendet haben.

minderem Impasto, zarter und mehr in das Einzelne gehend. Ein Aehnliches lässt sich auch bei den andern Figuren, mit Ausnahme des Bürgermeisters, der etwas leerer und härter ist, wahrnehmen." Auch die schon von Kugler hervorgehobene „Anwendung des Goldes in einigen Theilen der Gewander" im Darmstädter Bilde [welche jedoch auch im Dresdener nicht fehlt] wird von Waagen auf eine günstige Fernwirkung bezogen.

Inzwischen zeigt sich v. Zahn nach einigen beiläufigen Bemerkungen (S. 10. 12) nicht geneigt, dieser Auffassung Waagen's, dass das eine Exemplar für die Kirche, das andere für das Haus gemalt sei, irgend welches Gewicht beizulegen. Und wenn schon er sich über seine Bedenken dagegen nicht näher erklärt hat, so dürfte man sie doch darin finden können, dass die Verschiedenheiten in der Ausführung beider Bilder leichter auf einen veränderten inneren Standpunkt, den der Künstler selbst bei der Ausführung eingenommen, als den äusserlichen, den die Bilder einzunehmen bestimmt waren, zu beziehen sein möchten, dass die Familienporträts in dem, vorzugsweise für die Familie bestimmten, Dresdener Bilde an Lebendigkeit und Charakteristik der Darstellung gegen die im Darmstädter zurückstehen, und dass der Teppich sowie die Ornamente am Kopfputz und Kleide des knieenden weissen Mädchens im Darmstädter Bilde entschieden reicher und feiner ausgeführt, im Dresdener Bilde mehr auf Gesammtwirkung berechnet sind, von welchen Punkten nach Waagen's Ansicht das Umgekehrte zu erwarten. Nun können unstreitig die aus der Ausführungsweise der Bilder zu entnehmenden Gründe überhaupt, theils wegen ihres Conflicts unter einander, theils weil Verschiedenheiten in dieser Hinsicht noch ganz andere Gründe als die Rücksicht auf eine verschiedene Aufstellungsweise haben können, schliesslich wenig für, aber auch wenig gegen Waagen's Ansicht beweisen; und hienach scheint mir der angeführte äussere Grund, dass man die ursprüngliche Aufstellung eines Votivbildes nicht wohl anders als an einem heiligen Orte suchen kann, immer ein Uebergewicht für die Waagen'sche Ansicht zu begründen.

Zwar kann man fragen, ob das Bild, wenn es an einem heiligen Orte stand, dem Bildersturm hätte entgehen können, der im J. 1529 in Basel so gründlich gewüthet hat, dass man einer Nachricht von Erasmus zufolge glauben sollte, kein Kunstwerk in Kirchen sei ihm entgangen. Inzwischen abgesehen davon, dass der Gedanke einer Aufstellung in einer häuslichen Kapelle übrig bleibt, lese ich bei Ochs (S. 609. 610), dass schon im Jahre 1528, als die Bilder in den Kirchen Basels bei der um sich greifenden Reformation mehr und mehr Aergerniss zu geben

anfingen, der Rath den Reformirten fünf Kirchen einräumte, und die Bilder darin „abthun", „hinwegthun" liess, ohne dass von einer Zerstörung derselben die Rede ist, und dass selbst der Bildersturm im J. 1529 nicht so ausnahmslos zerstörend war, als es nach Erasmus Nachricht scheinen möchte. Wonach diese Schwierigkeit kein grosses Gewicht hat. Im Gegentheil kann man sich um so leichter denken, dass das im J. 1528 aus einer Kirche etwa auf den Kirchenboden gerettete oder den Stiftern zurückgegebene Exemplar, als Doublette von keinem Werthe für die Familie, ins Ausland zum Verkauf gebracht sei. Eine historische Gewissheit freilich kann durch solche Vermuthungen nicht ersetzt werden. Es sind eben nur im Auge zu behaltende Möglichkeiten.

Sollte nun auch das eine Exemplar wirklich in einer Kirche seine Aufstellung gehabt haben, so würde daraus noch nicht folgen, dass es als Altarbild darin aufgestellt ward, wie Walpole und Waagen annehmen, wogegen sich in der That Manches in der Composition des Bildes geltend machen lässt, worauf hier einzugehen, zu weit führen möchte. Es wurden Votivbilder auch an Kirchenwänden angebracht.

VIII. Ueber die Rechtschreibung der in der Beschreibung und Geschichte des Bildes vorkommenden Namen.

Die Rechtschreibung der Namen war in den Zeiten, in welchen die frühere Geschichte unseres Bildes spielt, noch nicht so wie heute festgestellt, so dass Personen aus demselben Geschlechte oft verschieden geschrieben wurden, ja wohl dieselbe Person sich nicht in der Rechtschreibung treu blieb. Dies trifft dann auch die meisten Namen, welche in der Geschichte unseres Bildes vorkommen, und das Folgende kann vielmehr nur dahin gehen, die vorgekommenen Verschiedenheiten in dieser Hinsicht zu constatiren, als eine bestimmte Rechtschreibung als die absolut richtige festzustellen, zugleich ein, vielleicht nicht ganz interesseloses Beispiel einer Häufung solcher Verschiedenheiten geben, die freilich durch neuere Ungenauigkeiten noch sehr vermehrt ist.

Der Name des Bürgermeisters, welcher auf unserm Bilde vorkommt, wird ungefähr eben so oft Meier als Meyer geschrieben. In den ausserschweizerischen Bezugnahmen auf unser Bild finde ich im Allgemeinen die Schreibart Meyer bevorzugt, so im Abrégé, bei Fiorillo, v. Quandt (Begleiter etc.), Hirt, Mosen, Hübner, Schäfer, Woltmann. — E. Förster (Gesch. d. d. Kunst.) und Waagen (Handb.) jedoch schreiben Meier;

Sighart (Gesch. 1863, S. 597) Maier, und Walpole (Anecd. 131. 159) Mejer. — In den schweizerischen Bezugnahmen auf unser Bild, selbst den ältesten, ist jedenfalls Meier bevorzugt, so im Manuscript von Fesch aus dem 17. Jahrh., Patins Index 1676; De Mechels Werk 1780; Ochs 1786; Hegner 1827 und im Katalog der Baseler Kunstsamml. 1849 und 1862. Auch die Unterschriften unter den drei Holbein'schen Studienzeichnungen zu unserm Bild haben Meier. Herr His-Heusler jedoch schreibt Meyer. Bei Besprechung der schweizerischen Geschlechter überhaupt hat Wurstisen 1580 immer Meier, Leu 1757 in s. Register dieser Geschlechter Meyer. — Ochs, der den Namen überall Meier schreibt, selbst wo der Name verschiedenen Geschlechtern angehört, führt doch unter Hinweis auf die überhaupt stattfindende Unsicherheit alter Rechtschreibung schweizerischer Namen unter andern Beispielen dafür (S. 216) gerade den Namen Meier mit an, der auch „Meiger oder Meyger statt Meier oder Meyer" geschrieben vorkomme, und gibt in einem (S. 686) wörtlich mitgetheilten Erlasse des Bürgermeisters Adelberg M. von 1528 dessen Namen mit Meyer. Auch finde ich in zwei Erlassen des Bürgermeisters Jacob M. zum Hirschen von 1532 und 1538, welche His-Heusler in s. neuest. Forsch. S. 15 und 16 wörtlich mittheilt, im erstern den Namen Meiger, im zweiten den Namen Meyger geschrieben.*)

Nun gehörten freilich Adelberg Meier und Jacob Meier zum Hirschen andern Geschlechtern mit einem andern Wappen an, als unser Jacob Meier zum Hasen; indess sieht man aus alle dem, dass eine bestimmte Rechtschreibung des Namens überhaupt nicht bestand, und man also jedem überlassen muss, welche Schreibart er gegenwärtig vorziehen will.

Der Beiname unsers Jacob Meier „zum Hasen" findet sich so in Wurstisens Basler Chronik 1580, im Fesch'schen Mscpt. 1628, in Leu's Schweizerlexicon 1757, bei Ochs 1786 und im Katalog der Baseler Kunstsammlung 1862 geschrieben, wonach diese Schreibart der Schreibart „zum Haasen" bei Hegner und Schäfer vorzuziehen sein dürfte.

Noch viel wechselvoller als die Schreibart des Namens unsers Meier ist die des Namens seiner Frau; ja es ist amüsant zu sehen, wie man sich in Variationen desselben erschöpft hat, die sich allerdings nicht blos auf diese Frau speciell, aber auf das ganze Geschlecht beziehen.

*) Der erste Erlass findet sich auch bei Ochs S. 736, beide bei Hegner S. 242 246, aber von Ochs wie von Hegner, unstreitig wohl nach willkührlicher Abänderung, mit „Meier" wiedergegeben.

In der That, man findet ihn geschrieben: Schekenbürlin, Scheckenbürlin, Schekenpürlin, Scheckenpürlin, Tscheckenbürlin, Tscheckebürlin, Tschekapürlin, Tschekabürlin, Zscheckenbürlin, Zschekapürlin, Zschekapürlj, Zschäkenpürli, Scheckenbartin. Die Schreibart Schekenbürlin kann sich auf die Unterschrift des bekannten weiblichen Studienkopfes im Baseler Museum (nach der mir von Herrn His-Heusler mitgetheilten Abschrift) berufen; doch ist diese, als aus dem vorigen Jahrhundert herrührend, nicht massgebend. — Die Schreibart Scheckenpürlin hat für sich die Unterschrift unter dem Stich des Holbein'schen Porträt der Frau in de Mechel's Werk; und Schäfer (S. 800. 799) so wie Woltmann im Holb. Alb. sind ihr gefolgt; aber sie ist ebenfalls nicht massgebend, da das Original des Bildes keine Unterschrift hat, sondern diese von de Mechel im vorigen Jahrhundert zugefügt ist. — Die Schreibart Schekenpürlin bei Hegner (S. 86) und vielleicht auf Grund Hegner's bei Hübner (1. Aufl. S. 16) lässt hievon nur das e fallen; und die Schreibart Scheckenburlin in Patin's Index hat nur für das p ein b. — Tschekapürlin hat der Katalog der Baseler Kunstsamml. von 1862 bei Registrirung des Originals zu obigem Porträt, was sich gestochen bei de Mechel findet; aber diese Schreibart, welcher Hübner in der zweiten Auflage seines Verzeichnisses (S. 18) gefolgt ist, wird neuerdings von Herrn His-Heusler, wie unten zu lesen, desavouirt. — Tschekabürlin finde ich in Leu's Lexicon (I. S. 271 ff.), Tscheckebürlin bei Ochs (S. 684) und Zscheckenbürlin (ebendas. S. 442) bezüglich Personen, die unserm Bilde fremd sind. — Bezüglich der Schreibart Tscheckenbürlin hat Schäfer (S. 800) die Bemerkung: „Uebrigens haben Ochs so wie Hegner diesen Familiennamen wahrscheinlich falsch geschrieben, da die Familie sich nach Hefner (II) 29. Porträt des Karthäusers Hieronymus) eigentlich Tscheckenbürlin schrieb." Auch ist der Name so vom Verf. des Textes zu Hanfstängl's Photographie unseres Bildes (doch wohl Schäfer) geschrieben. Die Schreibart Scheckenbartin im Abrégé (p. 249), welchem Fiorillo (S. 389) und Nagler (Künstlerlex. VI.) folgen, dürfte schwerlich eine andere Quelle als einen Druck- oder Schreibfehler haben. Endlich schreibt Herr His-Heusler in seinen früheren Zuschriften an mich, so wie in seinen neuesten Forschungen S. 2, und auf dessen Autorität hin Woltmann im Hans Holbein Zschekapürlin. In einer späteren Zuschrift aber hat der Erstere dafür Zschekapürlj. Ausserdem verdanke ich ihm auf eine Anfrage wegen der genannen Rechtschreibung folgende zwei Mittheilungen:

1) (Aus einer früheren Zuschrift): „Das sehr begüterte Geschlecht von Meyer's Frau schrieb sich, wie ich in mehreren gleichzeitigen Urkunden und Briefen gefunden habe, Zschekapürlin, — die Orthographie Tschekapürlin ist unrichtig, und es ist eine Nachlässigkeit von mir, dass ich es in dem Katalog noch nicht geändert habe, eben so uncorrect ist Scheckenpürlin, obgleich die Chronisten Wurstisen und Ochs den Namen auf diese Weise modernisiren. Da übrigens die Orthographie der Namen damals noch nicht so festgestellt war, wie jetzt, so kommen auch schon früher Abweichungen vor, z. B. in der zweiten Sylbe en statt a, sodann auch Zschakenpürli, wie auf einem Epitaph von 1495. In der damaligen Aussprache wie auch in der heutigen Basler Mundart bleibt sich das gleich; die 2te Silbe ist nämlich ein unbetontes e (e muet), welches man im Schreiben bald auf diese bald auf jene Weise darstellt. In einem Testamente einer Maria Zschekapürlin fand ich beide Schreibarten. Auf einem Epitaph von 1490 finde ich auch in der 3ten Silbe ein b statt einem p. — Prof. Burckhardt glaubt, der Name sei aus dem mailändischen Adelsgeschlecht Ceccopieri entstanden, welcher seinerseits wiederum auf einer Verunstaltung des Namens Giacomo di Pietro beruhe. — Die Unterschriften zu den Studienköpfen [mit der Schreibart des Namens Schekenbürlin] zu dem Darmstädter Bilde sind aus dem vorigen Jahrhundert und mithin zur Beglaubigung des Namens von keinem Werth. Die Frau eines andern Gönners von Holbein war ebenfalls eine geborne Zschekapürlin, nämlich die Gattin des Hans Oberiedt, welcher das schöne Votivbild malen liess, das sich nun im Freiburger Dom befindet."

2) (Aus einer spätern Zuschrift): „Der Name Zschekapürlj variirt in den Familiendocumenten selbst, deren ich etliche zwanzig, die sich im Archiv des Carthäuserklosters befinden, in den Händen hatte und durchsah, auf die verschiedenste Weise. — Ich bin bemüht, einen Stammbaum dieser Familie zusammenzustellen; der von Wurstisen ist ganz unrichtig."

Der Name Le Blon wird auch Le Blond geschrieben. Erstere Schreibart findet sich bei Sandrart nicht nur an der früher [S. 12] angezogenen Hauptstelle, welche unser Bild betrifft, sondern auch in der Lebensbeschreibung und über dem Porträt, welches Sandrart in s. T. Akad. II. auf S. 358 und zu S. 356 von dem Manne gibt; nicht minder führt Walpole (Aneed. I. p. 139) den Namen Le Blon als unter einem Stiche von Matham nach einem Porträt des Mannes von Van Dyk stehend an. Hienach glaube ich, dass diese Schreibart vorzuziehen ist, da Sandrart als Landsmann, guter Bekannter und Biograph Le

Blon's die Schreibart seines Namens am besten kennen musste. Auch schreiben Algarotti und Hübner so. Zwar findet sich Le Blond in dem Fesch'schen Manuscripte (daher ich dieser Schreibart bei Besprechung desselben folgte), in Patin's Index, der diesem Manuscript folgt, im Abrégé und bei Hegner, was aber alles keine so directen Quellen sind. In den, mit Le Blon gleichzeitigen, Briefen, welche Sainsbury in seinen papers über Rubens mittheilt, kommt der Mann öfters vor, bald als Le Blon (p. 103. 206), bald als Le Blond (p. 65), und (in einer Anmerk. derselben Seite) sogar als Blondel. Auch im Dictionn des artistes III. 1789. p. 42 wird der Name in der Hauptüberschrift Le Blon geschrieben; nur mit der Bemerkung im Text, dass er auch Le Blond geschrieben werde. Hienach mag wohl sein, dass nach der Unsicherheit der Rechtschreibung von Namen, die überhaupt zu Le Blon's Zeit noch stattfand, auch die jenes Mannes nicht fest stand, in keiner Weise aber vermag ich einzusehen, weshalb Schäfer ausdrücklich die Rechtschreibung Le Blond für die vorzuziehende erklärt, indem er (S. 786) zum Namen Le Blond einschaltungsweise beifügt „nicht Blon, wie ihn einige schreiben."

Die Erwähnung Lossert's und sodann der Name Lossert kommt bezüglich unseres Bildes original überhaupt nur bei Sandrart vor; auch wird der Name so von Algarotti (manuscriptlich)*) und Hubner geschrieben. Hegner (S. 88) und das Abrégé (p. 250) schreibt ihn Losert, Schäfer theils Lossert, theils Losert.

Dass die Schreibart des Namens Fäsch oder Fesch wechselt, geht schon daraus hervor, dass der auf diese Familie bezügliche Artikel in Zeidler's Universallexicon mit „Fäsch oder Fesch", in Leu's Schweizerlexicon (VIII. 97) mit „Fesch oder Fäsch" als Textwort anhebt. Ja im ersten Bande des letztern Lexicons (S. 263) wird der Name sogar gelegentlich Feesch geschrieben. In dem Fesch'schen Manuscripte ist nach der mir zu Gebote stehenden Abschrift desselben der Name auf dem Rückentitel so wie unter No. V. mit e, in der Seitencolumne zu No. VI. mit ä gegeben. Der aus der Familie stammende bekannte Cardinal kommt immer mit e vor. In dem Katalog der Baseler Kunstsammlung aber findet sich der Name des Kunstsammlers, von dem ein Theil der Sammlung herrührt, mit ä, und es scheint dies die im Deutschen üblichere Schreibweise zu sein, da sie sich auch in G. E. Haller's Bibliothek der Schweizergeschichte und dem Katalog der Zürcher Bibliothek bei Personen dieses Geschlechts findet. Hegner jedoch hat vielmehr e als ä.

*) In den gedruckten Lettere vielmehr „Losser"

Dass Hübner zum Namen Delfino die Einschaltung „Dolfino“ gibt, wird daher rühren, dass in der Kostenberechnung des Bildes Seitens des Grafen Algarotti und in seinen handschriftlichen Briefen der Name „Dolfin“ geschrieben ist. In den gedruckten Lettere hat auch Algarotti „Delfino“, und dies ist unstreitig nach der Uebereinstimmung anderer Quellen vorzuziehen.

IX. Historische Uebersicht.

Das unter dem Namen der Holbein'schen Madonna bekannte Votivbild, ein Werk Hans Holbein's des Jüngern (geb. 1495, gest. 1543), ist voraussetzlich von dem in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebenden, Basler Bürgermeister Jacob Meier zum Hasen gestiftet, indem derselbe in dem Bilde selbst mit seiner Familie vor der Madonna in andächtiger Haltung dargestellt ist, ohne dass jedoch der Anlass zur Stiftung des Bildes bekannt ist. Früher (als das Dresdener Exemplar noch in Venedig war) wurde die darauf abgebildete Familie für die des englischen Kanzlers Thomas Morus, eines Gönners Holbein's, den Holbein mehrmals gemalt hat, gehalten. [Vergl. S. 22. 35.] Aber durch einen Vergleich der Porträtfiguren darauf mit Porträtskizzen zu dem Bilde, die sich noch im Basler Museum finden [vergl. S. 44 f.] und directe Angaben in der ältesten Quelle über unser Bild (dem Fesch'schen Manuscripte), hat sich der richtige Sachverhalt in dieser Hinsicht zweifellos herausgestellt. Hingegen ist die Deutung des Bildes nach anderer Hinsicht, namentlich ob das Kind in den Armen der Madonna ein Christkind oder ein krankes oder gestorbenes Kind der unten knieenden Familie vorstelle, streitig geblieben.

Lange hat man nur ein einziges Exemplar dieses Bildes gekannt, das seit 1744 in der Dresdener königlichen Gallerie befindliche; auch ist dies früherhin immer schlechthin unter dem Namen der Holbein'schen Madonna verstanden worden, wie es denn das einzige ist, welches bis jetzt dem grösseren Publicum durch Nachbildungen in Stichen und Photographieen bekannt worden ist. Unerwartet dem Kunstpublicum aber ist in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts ein zweites Exemplar des Bildes aufgetaucht, indem ein Pariser Kunsthändler, Delahante, dasselbe nach Berlin bringt, ohne dass man erfahren hat, wie er selbst in dessen Besitz gelangt ist. Nur kann man aus der, auf der Rückseite des Bildes mit einer Hand aus dem Anfang dieses Jahrhunderts auf einem Zettel geschriebenen, Notiz: „No. 82 Holy Family Portraits. DD.“ schliessen, dass es um diese Zeit einer englischen Gallerie angehörte, und ein im Rahmen des Bildes

angebrachtes, S. 10 abgebildetes Doppelwappen lässt hoffen, noch einmal Aufschluss über einen früheren Besitzstand desselben zu erhalten. In Berlin ward es um 1822 entweder dem Kunsthändler Delahante selbst um 2500 oder nach anderer Angabe dessen Schwager Spontini um 2800 Thlr. von Prinz Wilhelm von Preussen für seine Gemahlin abgekauft, und befindet sich jetzt im Besitze seiner Tochter, der Frau Prinzessin Carl von Hessen und bei Rhein in Darmstadt, wonach es früher als Berliner, jetzt als Darmstädter Exemplar, von dem Dresdener unterschieden wird. Seine Uebersiedelung von Berlin nach Darmstadt geschah [nach S. 7] zwischen 1845 und 1853. Nachdem durch eine Schrift von Hirt (1836) das Kunstpublicum auf dies zweite Exemplar aufmerksam geworden, hat eine Zeit lang ein Streit über das Autorschafts- und Prioritätsverhältniss desselben zum Dresdener Exemplar stattgefunden (siehe V), woran sich Kugler, Hübner, Waagen, Schäfer, v. Zahn und Woltmann betheiligt haben, und der namentlich nach v. Zahn's gründlichster vergleichender Untersuchung beider Exemplare endgültig dahin als entschieden angesehen werden kann, dass beide in der Hauptsache von Holbein gemalt, das Darmstädter aber das erstgemalte und Holbein ganz zuzurechnende ist, indess im Dresdener bei allem Vortheil, den es in der Hauptfigur, der Madonna, und der allgemeinen Anordnung vor dem Darmstädter voraus hat, eine Beihülfe fremder Hand in den minder vollendet erscheinenden Nebenfiguren und Nebendingen stattgefunden haben kann, ohne dass man sich über den Grad dieser fremden Mitbetheiligung hat zu vereinigen vermocht.

Genau ist die Entstehungszeit keines beider Exemplare zu bestimmen, und eben so wenig, wie weit ihre Entstehungszeit aus einander liegt, indem directe Angaben gar nicht darüber vorliegen; nur aus Betrachtung der biographischen Verhältnisse Holbein's, der Zeitumstände, der Skizzen und Porträts, welche zu den Personen in dem Bilde in Beziehung stehen, und der Malweise kann man schliessen, dass beider Entstehung in den Zeitraum von 1520 bis 1530 oder nicht viel vor oder nach dieser Epoche fällt. In speciellere Discussionen über die Entstehungszeit sind eingegangen Ochs, v. Quandt, Hegner, Waagen, Schäfer, His-Heuler und Woltmann, worüber unter VI. berichtet ist.

Auch über die ursprüngliche Aufstellungsweise beider Bilder liegen keine directen Angaben vor. Aus dem Charakter desselben als Votivbild einerseits, der Bedeutung und Vollendung der Porträtfiguren andererseits kann man mit Waagen vermuthen, dass das ursprüngliche Exemplar desselben für eine Kirche oder Kapelle bestimmt, das andere eine Wiederholung desselben für

die Familie oder einen abgezweigten Theil der Familie war. Auch unterstützt Waagen diese Ansicht noch durch besondere, aus der Betrachtung des Bildes selbst hergenommene, Gründe, während sich von anderer Seite mit Woltmann denken liesse, dass beide Exemplare respectiv auf die männliche und weibliche Linie der Meier's vertheilt waren. Näheres s. unter VI.

Was die successiven Besitzstände und Wanderungen des Dresdener Bildes insbesondere anlangt, so sagt die älteste, mindestens wahrscheinlich auf dieses Exemplar zu beziehende, Nachricht in dem von 1628 bis 1664 verfassten Manuscript des Baseler Rechtsgelehrten Remigius Fesch aus, dass es im Besitze seines Grossvaters, des Baseler Bürgermeister Remigius Fesch (geb. 1541, gest. 1610), gewesen, der nach den früher [Archiv 67 z. D. 40] mitgetheilten Untersuchungen zur dritten Frau eine Enkelin des Meier'schen Ehepaares hatte, welches auf dem Bilde vorkommt. Wahrscheinlich also war es an diese durch Vererbung gelangt. Von Fesch aber kaufte es nach demselben Manuscript der Rathsherr Lux (Lucas) Iselin für 100 Goldkronen (coronatos aureos solares) angeblich (uti ferebat) für den Gesandten Frankreichs, an den es jedoch nicht gekommen sein kann, da in derselben Nachricht gesagt wird, dass im Jahr 163 . . . (welche Jahreszahl im Mscpt. nicht ausgeschrieben ist), Le Blon (Blond), ein Amsterdamer Künstler und Bildermäkler,*) es um 1000 Imperiales, worunter nach S. 31 nicht sowohl Reichsthaler als Reichsgulden zu verstehen scheinen, von der Wittwe und den Erben des Lucas Iselin kaufte, dessen Verlassenschaft sich nach früherer Mittheilung in grosser Unordnung befand; daher vielleicht ein Nothverkauf. Die unvollständige Jahreszahl 163 . . . ist in secundären Quellen (Patin und hienach weiter) untriftig zu 1633 ergänzt worden. Da nach anderweiten Angaben des Mscrpts. Le Blond vom Herzog von Buckingham in ganz Europa herumgeschickt wurde, um Bilder, insbesondere Holbein'sche Bilder, zu kaufen, wie denn bekannt ist, dass derselbe wirklich 8 Holbein'sche Bilder besass, so lässt sich denken, dass auch der Ankauf unseres Bildes Seitens Le Blon ursprünglich für diesen geschah, dass es aber nicht an den Herzog gelangte, entweder weil Le Blon das Bild vortheilhafter zu verkaufen Gelegenheit hatte [Arch. S. 63 z. D. 36] oder vielleicht noch wahrscheinlicher weil der Herzog inzwischen ermordet wurde [S. 16]; in welchem Falle das Bild zwischen Januar 1626, wo L.

*) Eine nicht überflüssige Kritik der Angaben über seine Lebensverhältnisse s. S. 211.

Isclin starb, und August 1628, wo des Herzogs Ermordung geschah, von Le Blon angekauft sein müsste, womit die Jahreszahl 163 . . . nicht als in Widerspruch stehend angesehen werden kann, da ihre Unvollständigkeit beweist, dass das Datum des Verkaufes dem Verf. des Mscrpts. nicht genau bekannt war. Das Fesch'sche Mscpt. lässt dann weiter Le Blon das Bild um das Dreifache des Einkaufspreises an die französische Königin Wittwe, Maria von Medicis, während ihres Aufenthaltes in Belgien verkaufen. Wegen Zerwürfnissen mit ihrem Sohne Ludwig XIII. und dessen Minister, Cardinal Richelieu, war sie nämlich im Juli 1631 aus Frankreich nach den Niederlanden geflüchtet und hielt sich in Brüssel auf. Hingegen lässt die nächstälteste, von der des Mscrpts. unabhängige Nachricht, die wir über das Bild haben, von Sandrart (1675), das Bild vielmehr von le Blon um 3000 Gulden an einen Buchhalter Lossert (untriftig in mehreren secundären Quellen zum Banquier gemacht), von dem sonst nichts bekannt ist, verkaufen. Das Verhältniss beider Angaben ist unklar. Da die Königin Maria seit ihrem Aufenthalte in den Niederlanden, nach dem, was früher S. 14 ff. angeführt worden ist, überhaupt schwerlich noch in der Stimmung und Lage war, Bildereinkäufe zu machen, und Sandrart nach seinen persönlichen Beziehungen zu Le Blon besser wissen konnte, als Fesch, an wen Le Blon das Bild verkaufte, so ist die Sandrart'sche Angabe im Allgemeinen vorzuziehen. Sofern jedoch andererseits schwer anzunehmen, dass Fesch's Angabe ganz aus der Luft gegriffen sei, so liegt der Gedanke nahe, dass er einen ihm bekannt gewordenen Ankauf des andern Exemplars Seitens der Königin vor ihrer Flucht aus Frankreich mit dem Le Blon'schen Ankauf und Wiederverkauf untriftig zusammengeworfen und verwechselt habe. Zwar hat man den Widerspruch dadurch zu lösen versucht, dass man Lossert, als einen Agenten der Königin Maria, für diese das Bild ankaufen lässt; und schlechthin unmöglich ist dies nicht; aber aus früher angegebenen Gründen [S. 14] unwahrscheinlich, und historisch liegt nichts darüber vor. Unstatthaft jedenfalls ist die Voraussetzung, dass Lossert das Bild für sich behalten, weil die Königin um die Zeit des Kaufes für sie gestorben, weil dies mit den historischen Datis nicht stimmt [S. 16]. Ein Datum des Verkaufs des Bildes Seitens Le Blon ist in keiner beider Quellen angegeben. Doch liegt eine Grenze darin, dass Le Blon im J. 1656 starb, und noch weiter rückt sich diese Grenze dadurch zurück, dass nach Sandrart Le Blon das Bild lange bevor er selbst, Sandrart, in Amsterdam von Le Blon Abschied nahm, verkauft hat; der Abschied Sandrart's von Amsterdam aber fällt nach dem, was S. 18 ff. angeführt ist,

ins Jahr 1645 oder 1646. Wahrscheinlich also hat Le Blon das Bild nicht lange nach seinem Ankauf wieder verkauft.

Während wir nun das Bild in Le Blon's Händen in Amsterdam ohne Gewissheit, an welchen Ort er es verkauft, verlassen (da nicht constatirt ist, dass Lossert auch in Amsterdam war), begegnen wir ihm, und hier zwar sicher dem Dresdener Exemplar, zuerst wieder um 1690 in Venedig, nach Algarotti's Angaben (1743), welchem mündliche Notizen darüber zu Gebote standen. Um diese Zeit kam nämlich dies Exemplar durch den Bankerott eines Amsterdamer Banquiers für eine Schuldforderung von 2000 Zechinen an den Venezianischen Banquier Avogadro, der in verschiedenen secundären Quellen untrittig zu einem Holländer gemacht wird, während eben so untrittig der bankerottirte Amsterdamer Banquier vermuthungsweise mit Lossert oder einem Erben desselben identificirt worden ist, wovon Ersteres nach obigen Datis, dass das Bild lange vor 1646 an Lossert verkauft worden, und der Bankerott um 1690 stattfand, nicht wohl der Fall gewesen sein kann, indess Letzteres zwar an sich möglich, aber durch nichts historisch beglaubigt oder wahrscheinlich gemacht ist. Dass aber das Bild, was Lossert von dem in Amsterdam lebenden Le Blon gekauft und was Avogadro von dem in Amsterdam bankerottirten Banquier gewonnen, dasselbe Exemplar sind, lässt sich nur vermuthungsweise aus dem Zusammentreffen beider Besitzstände in Amsterdam schliessen. Von Avogadro ging das Bild nach Algarotti's Angaben durch ein Vermächtniss Avogadro's an das Haus der Delfini in Venedig über, und zwar zunächst an einen Zuane (Giovanni) Delfino, von dessen Sohne, ebenfalls Zuane Delfino geheissen, es nachher durch den Grafen Algarotti am 4. Sept. 1743 um 1000 Zechinen für den Kurfursten von Sachsen verkauft wurde, mit den gesammten Spesen aber in Dresden 1125 Zechinen (etwas über 3300 Thaler) zu stehen kam [vergl. S. 29], eine Summe, die von der von Hübner dafür angegebenen, aus früheren S. 30 angegebenen Gründen ein wenig abweicht. Der Uebergang von Avogadro an das Haus der Delfino muss vor den 1720er Jahren stattgefunden haben, da der Engländer Wright das Bild während seiner in den Jahren 1720 bis 1722 gemachten Reise in Venedig in dem Palazzo Delfino sah, wobei er berichtet, dass der Eigenthümer das Bild auf 3000 Zechinen oder 1500 Guineen schätzte. Eben da sah es Walpole noch 1741, und bemerkt, der Preis sei auf 400 Pfund herabgesetzt worden. Algarotti andererseits berichtet, die vornehmsten Maler in Venedig hätten das Bild zu der Zeit, als es an das Haus der Delfini kam, auf 1000 Pistolen geschätzt; die Herren Delfino seien mehrfach angegangen worden,

es zu verkaufen, man habe ihnen bis 2000 Ducaten dafür geboten; auch für den Herzog von Orleans habe man es kaufen wollen, und er würde es sicher „à force d'argent" erworben haben, wenn er nicht gestorben wäre. Als Wright und Walpole das Bild sahen, wurde die Familie darauf noch für die des Kanzlers Morus gehalten, obschon der eine wie der andere Zweifel dagegen erhob.

Unser Bild ging zugleich mit mehreren andern Bildern, welche Algarotti für den König angekauft, am 6. März 1744 von Mestre ab, und wurde am 10. April desselben Jahres von Algarotti in Dresden in Empfang genommen.

Im October 1840 wurde es durch den Inspector Schirmer restaurirt.

Zu Ostern des Jahres 1860 fand seine gegenwärtige Aufstellung statt, wonach es unter No. 1809 in einem Eckflügel-Cabinet der Dresdener Gemäldegallerie, gegenüber dem, in welchem die Raphael'sche Sixtina aufgestellt ist, als Hauptbild unter einigen wenigen andern altdeutschen Bildern enthalten ist.

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.